This is a digital copy of a book that was preserved for generations on library shelves before it was carefully scanned by Google as part of a project to make the world's books discoverable online.

It has survived long enough for the copyright to expire and the book to enter the public domain. A public domain book is one that was never subject to copyright or whose legal copyright term has expired. Whether a book is in the public domain may vary country to country. Public domain books are our gateways to the past, representing a wealth of history, culture and knowledge that's often difficult to discover.

Marks, notations and other marginalia present in the original volume will appear in this file - a reminder of this book's long journey from the publisher to a library and finally to you.

Usage guidelines

Google is proud to partner with libraries to digitize public domain materials and make them widely accessible. Public domain books belong to the public and we are merely their custodians. Nevertheless, this work is expensive, so in order to keep providing this resource, we have taken steps to prevent abuse by commercial parties, including placing technical restrictions on automated querying.

We also ask that you:

+ *Make non-commercial use of the files* We designed Google Book Search for use by individuals, and we request that you use these files for personal, non-commercial purposes.

+ *Refrain from automated querying* Do not send automated queries of any sort to Google's system: If you are conducting research on machine translation, optical character recognition or other areas where access to a large amount of text is helpful, please contact us. We encourage the use of public domain materials for these purposes and may be able to help.

+ *Maintain attribution* The Google "watermark" you see on each file is essential for informing people about this project and helping them find additional materials through Google Book Search. Please do not remove it.

+ *Keep it legal* Whatever your use, remember that you are responsible for ensuring that what you are doing is legal. Do not assume that just because we believe a book is in the public domain for users in the United States, that the work is also in the public domain for users in other countries. Whether a book is still in copyright varies from country to country, and we can't offer guidance on whether any specific use of any specific book is allowed. Please do not assume that a book's appearance in Google Book Search means it can be used in any manner anywhere in the world. Copyright infringement liability can be quite severe.

About Google Book Search

Google's mission is to organize the world's information and to make it universally accessible and useful. Google Book Search helps readers discover the world's books while helping authors and publishers reach new audiences. You can search through the full text of this book on the web at `http://books.google.com/`

A propos de ce livre

Ceci est une copie numérique d'un ouvrage conservé depuis des générations dans les rayonnages d'une bibliothèque avant d'être numérisé avec précaution par Google dans le cadre d'un projet visant à permettre aux internautes de découvrir l'ensemble du patrimoine littéraire mondial en ligne.

Ce livre étant relativement ancien, il n'est plus protégé par la loi sur les droits d'auteur et appartient à présent au domaine public. L'expression "appartenir au domaine public" signifie que le livre en question n'a jamais été soumis aux droits d'auteur ou que ses droits légaux sont arrivés à expiration. Les conditions requises pour qu'un livre tombe dans le domaine public peuvent varier d'un pays à l'autre. Les livres libres de droit sont autant de liens avec le passé. Ils sont les témoins de la richesse de notre histoire, de notre patrimoine culturel et de la connaissance humaine et sont trop souvent difficilement accessibles au public.

Les notes de bas de page et autres annotations en marge du texte présentes dans le volume original sont reprises dans ce fichier, comme un souvenir du long chemin parcouru par l'ouvrage depuis la maison d'édition en passant par la bibliothèque pour finalement se retrouver entre vos mains.

Consignes d'utilisation

Google est fier de travailler en partenariat avec des bibliothèques à la numérisation des ouvrages appartenant au domaine public et de les rendre ainsi accessibles à tous. Ces livres sont en effet la propriété de tous et de toutes et nous sommes tout simplement les gardiens de ce patrimoine. Il s'agit toutefois d'un projet coûteux. Par conséquent et en vue de poursuivre la diffusion de ces ressources inépuisables, nous avons pris les dispositions nécessaires afin de prévenir les éventuels abus auxquels pourraient se livrer des sites marchands tiers, notamment en instaurant des contraintes techniques relatives aux requêtes automatisées.

Nous vous demandons également de:

+ *Ne pas utiliser les fichiers à des fins commerciales* Nous avons conçu le programme Google Recherche de Livres à l'usage des particuliers. Nous vous demandons donc d'utiliser uniquement ces fichiers à des fins personnelles. Ils ne sauraient en effet être employés dans un quelconque but commercial.

+ *Ne pas procéder à des requêtes automatisées* N'envoyez aucune requête automatisée quelle qu'elle soit au système Google. Si vous effectuez des recherches concernant les logiciels de traduction, la reconnaissance optique de caractères ou tout autre domaine nécessitant de disposer d'importantes quantités de texte, n'hésitez pas à nous contacter. Nous encourageons pour la réalisation de ce type de travaux l'utilisation des ouvrages et documents appartenant au domaine public et serions heureux de vous être utile.

+ *Ne pas supprimer l'attribution* Le filigrane Google contenu dans chaque fichier est indispensable pour informer les internautes de notre projet et leur permettre d'accéder à davantage de documents par l'intermédiaire du Programme Google Recherche de Livres. Ne le supprimez en aucun cas.

+ *Rester dans la légalité* Quelle que soit l'utilisation que vous comptez faire des fichiers, n'oubliez pas qu'il est de votre responsabilité de veiller à respecter la loi. Si un ouvrage appartient au domaine public américain, n'en déduisez pas pour autant qu'il en va de même dans les autres pays. La durée légale des droits d'auteur d'un livre varie d'un pays à l'autre. Nous ne sommes donc pas en mesure de répertorier les ouvrages dont l'utilisation est autorisée et ceux dont elle ne l'est pas. Ne croyez pas que le simple fait d'afficher un livre sur Google Recherche de Livres signifie que celui-ci peut être utilisé de quelque façon que ce soit dans le monde entier. La condamnation à laquelle vous vous exposeriez en cas de violation des droits d'auteur peut être sévère.

À propos du service Google Recherche de Livres

En favorisant la recherche et l'accès à un nombre croissant de livres disponibles dans de nombreuses langues, dont le français, Google souhaite contribuer à promouvoir la diversité culturelle grâce à Google Recherche de Livres. En effet, le Programme Google Recherche de Livres permet aux internautes de découvrir le patrimoine littéraire mondial, tout en aidant les auteurs et les éditeurs à élargir leur public. Vous pouvez effectuer des recherches en ligne dans le texte intégral de cet ouvrage à l'adresse `http://books.google.com`

STANFORD UNIV
LIBRARIES

MÉMOIRES

DE LA

SOCIÉTÉ NATIONALE

DES ANTIQUAIRES

DE FRANCE

—

TOME QUARANTIÈME

QUATRIÈME SÉRIE, TOME X

NOTE TO THE READER

The paper in this volume is brittle or the inner margins are extremely narrow.

We have bound or rebound the volume utilizing the best means possible.

PLEASE HANDLE WITH CARE

GENERAL BOOKBINDING CO., CHESTERLAND, OHIO

Nogent-le-Rotrou, Imprimerie Daupeley-Gouverneur.

MÉMOIRES

DE LA

SOCIÉTÉ NATIONALE

DES ANTIQUAIRES

DE FRANCE

QUATRIÈME SÉRIE

TOME DIXIÈME

PARIS

AU SECRÉTARIAT DE LA SOCIÉTÉ

AU PALAIS DU LOUVRE

ET CHEZ DUMOULIN, LIBRAIRE DE LA SOCIÉTÉ

QUAI DES AUGUSTINS, N° 13

M DCCC LXXIX

GENERAL BOOKBINDING CO.
76 3?9ST 53 005 S 2 ADH 3003
QUALITY CONTROL MARK

LES
PEINTRES-VERRIERS ÉTRANGERS
A LA FRANCE

CLASSÉS MÉTHODIQUEMENT
SELON LES PAYS ET L'ÉPOQUE OU ILS ONT VÉCU.

Par M. Ferdinand de Lasteyrie,
membre honoraire.

Lu dans les séances des 4 Juin et 12 Novembre 1879.

Deux histoires générales de la peinture sur verre ont été publiées de nos jours, l'une en Allemagne par M. Gessert[1], l'autre en Belgique avec un grand luxe de planches coloriées par M. Edmond Lévy[2]. L'un et l'autre de ces deux auteurs ont placé à la fin de leur ouvrage la liste générale des peintres-verriers dont ils avaient pu retrouver le nom. Bien qu'elles soient très considérables, ces listes déjà anciennes offrent bien des lacunes. J'ai pensé qu'il ne serait peut-être pas sans intérêt de les compléter, de les refondre,

1. *Geschichte der Glasmalerei*, in-8°. Stuttgard, 1839.
2. *Histoire de la peinture sur verre en Europe et particulièrement en Belgique*, gr. in-4°, fig. col. Bruxelles, 1860.

du moins en ce qui concerne les pays étrangers, avec l'aide des dernières publications faites hors de France.

MM. Gessert et Lévy avaient largement puisé dans les ouvrages de Levieil[1], de Vasari[2], de Fiorillo[3], dans le dictionnaire biographique de l'académie de Saint-Ferdinand[4], etc. J'ai puisé à mon tour dans les différentes histoires de la peinture sur verre, en Allemagne par M. Wackernagel[5], en Suisse par le Dr Lübke[6], dans l'histoire des arts du dessin au même pays de M. Rahn[7], dans l'Encyclopédie de Zani pour l'Italie et dans les nombreux écrits de MM. Ch. Winston et Augustus Franks pour l'Angleterre. J'ai enfin compulsé quelques anciens auteurs italiens et hollandais, j'ai recueilli dans mes voyages quelques renseignements inédits, et je suis parvenu ainsi à ajouter un assez grand nombre de noms à ceux que l'on connaissait déjà.

La liste générale donnée par Gessert ne faisait

1. *L'art de la peinture sur verre*, in-fol. Paris, 1774.
2. *Vite dei più illustri pittori, scultori e architetti*, 3 vol. in-4°. Rome, 1740.
3. Plusieurs traités en allemand sur l'histoire des arts du dessin en Angleterre, en France, en Allemagne, etc.
4. *Diccionnario de los mas illustres professores de las bellas artes*, 6 vol. in-8°. Madrid, 1800.
5. *Die deutsche Glasmalerei*, in-8°. Leipzig, 1855.
6. *Ueber die alten Glasmælde der Schweitz*, in-8°. Zürich, 1866.
7. *Geschichte der bildenden Künste in der Schweitz*, gr. in-8°, fig. Zürich, 1873-76.

guère connaître plus de deux cents artistes étrangers à la France et antérieurs au XIX^e^ siècle. Celle de M. Lévy (la plus complète de toutes) ne donnait pas tout à fait deux cent cinquante noms. J'ai pu en réunir ici environ quatre cent quatre-vingts.

Mon unique but, en dressant ce catalogue, a été de réunir, sous la forme la plus succincte possible, un ensemble de renseignements utile et commode à consulter pour toute personne voulant aborder l'étude de la peinture sur verre au point de vue historique.

Mais, pour qu'un répertoire de ce genre ait toute son utilité, il faut, avant tout, que les recherches y soient faciles ; il faut y établir un classement méthodique et rationnel, qui permette de rattacher toute individualité au lieu et à l'époque où elle a vécu, et de grouper autour de chaque nom de ville ou de province les noms de tous les artistes qui y ont marqué leur passage à un moment quelconque de son histoire.

Cependant, pour procéder ainsi, une question se posait à moi tout d'abord. Sur quelle base devais-je établir le classement des nationalités ?

Evidemment la méthode la plus rigoureuse, la plus scientifique, consistait à donner à chaque artiste cité la nationalité indiquée par la division de l'Europe à l'époque où il vivait. Mais alors comment grouper, comment relier ensemble tous les souvenirs d'une ville, d'une province, comme

il y en a tant (les Flandres par exemple), qui, pendant le cours des siècles, a changé continuellement de maîtres?

Il m'a paru plus clair, plus commode pour les recherches, et par conséquent préférable, de me conformer, pour cette classification, aux divisions actuelles de l'Europe. Ne sera-t-il pas infiniment moins long, je le demande, de trouver sous la rubrique Belgique tout ce qui concerne les villes de Bruges ou de Gand, que d'aller chercher alternativement en Bourgogne, en Allemagne ou en Espagne, quelques indications sur les artistes résidant dans ces villes, sous prétexte que, selon l'époque, Bruges ou Gand relevaient de tel ou tel pays?

Quelque soin que j'aie pu prendre, d'ailleurs, de rendre cette longue nomenclature le moins aride possible, je ne saurais me dissimuler que, par sa nature même, un pareil répertoire n'est guère susceptible d'une lecture suivie. Qui dit répertoire, dit simplement document à consulter.

Je crois compléter l'utilité pratique de celui-ci en le faisant suivre d'un tableau général où j'ai réuni, dans l'ordre alphabétique pour chaque pays, tous les noms de peintres-verriers à moi connus, avec indication de l'époque et des lieux où ils ont vécu.

Maintenant procédons par ordre.

Allemagne.

L'Allemagne est certainement l'un des premiers pays de l'Europe qui ait possédé des vitraux peints, s'il est vrai, comme Gessert l'assure, d'après d'anciens auteurs[1], que, dès les dernières années du x^e^ siècle, un certain comte Arnold fit vitrer le cloître de Tegernsee en Bavière, et que dans le courant du siècle suivant, d'autres vitres peintes furent placées dans l'église de la même abbaye par un moine du nom de Wernher[2]. Mais Gessert a commis du moins une grosse erreur en parlant de ces antiques verrières comme si elles existaient encore, tandis qu'il n'en reste pas la moindre trace.

L'auteur de la vie de saint Godehard, évêque d'Hildesheim, de 1029 à 1039, parle d'un jeune peintre nommé Buno, employé par lui à divers travaux de mosaïque et de vitrerie[3].

Ce qu'il y a de certain, c'est qu'au XII^e^ siècle pour le moins, les églises d'Hildesheim, de Gosslarr et d'Augsbourg possédaient des vitres peintes dont quelques-unes existent même encore.

Le XIII^e^ siècle pour sa part nous a légué les noms de trois peintres-verriers, Herwick (1273-1315), Walterius (1263) et Eberhard (1291)[4]. Ces

1. Gessert. *Geschichte der Glasmalerei,* p. 66.
2. *Geschichte der Glasmalerei,* p. 67.
3. *Vita Godehardi, ep. Hildesh.,* apud Leibnitz. T. I, p. 500.
4. Otte, *Handbuch für Kunstarcheologie,* 2^e^ éd., p. 703, 704.

deux derniers travaillèrent à l'église de Kloster-neubourg en Autriche.

Au commencement du siècle suivant, vers 1348, nous trouvons un autre peintre, Jean de Kircheim, occupé à compléter la vitrerie déjà très remarquable de la cathédrale de Strasbourg [1].

Mais c'est surtout la Bavière qui, à partir de cette époque, devint le principal foyer, le principal centre de production de la peinture sur verre en Allemagne, et c'est aux villes d'Ulm, de Nüremberg et d'Augsbourg qu'appartient l'honneur d'avoir produit le plus grand nombre de peintres-verriers.

Parmi ceux qui naquirent ou travaillèrent à Ulm, nous trouvons successivement : de 1441 à 1460, les deux frères Jean et Klaus Glæser, — en 1473, Conrad Schorndorff, — vers la même date, Pierre Lindenfrost, — en 1480, Wild et Cræmer, — au commencement du siècle suivant, Jean Schoen, père du célèbre peintre Martin Schœn. — Celui-ci devait, à son tour, compter parmi ses élèves un verrier nommé Jean Lindenmeyer. — A Ulm, naquit enfin, en 1411, l'un des patrons de la peinture sur verre, le bienheureux Jacques l'Allemand, qui, s'étant fait moine, se fixa à Bologne en Italie où il pratiqua son art avec succès jusqu'à sa mort en 1491, et se fit une réputation

1. J'ai reproduit, à la planche XL de mon *Histoire de la peinture sur verre,* une des belles verrières encore aujourd'hui existantes dues à Jean de Kircheim.

de sainteté qui finit par lui valoir l'insigne honneur d'être béatifié.

Nous ne connaissons pas de peintre-verrier qui ait vécu à Nüremberg avant l'extrême fin du XV^e^ siècle. L'école de Nüremberg fut donc un peu moins précoce que celle d'Ulm, mais elle fut, par contre, encore plus nombreuse et plus illustre. A son sommet rayonne la grande figure d'Albert Dürer (1470-1528), dont l'influence devait réagir d'une manière si puissante sur toutes les branches de l'art allemand. Qu'Albert Dürer ait peint lui-même sur le verre, c'est là une question fort douteuse; mais, du moins, est-il certain que beaucoup de ses compositions ont servi de cartons aux peintres-verriers de son temps. On en pourrait citer des exemples même hors d'Allemagne [1]. Albert Dürer fut d'ailleurs le créateur de ce style d'ornementation rustique adapté aux formes allongées de l'art gothique, qui se généralisa si promptement en Allemagne, et semble y avoir retrouvé une nouvelle faveur de nos jours.

Vers le même temps qu'Albert Dürer, nous trouvons à Nüremberg toute une famille de peintres-verriers, dont le premier, Weit Hirsvogel, vécut de 1461 à 1525. Ses deux fils et son petit-fils continuèrent ses travaux. Son fils aîné, nommé comme lui Weit, mourut en 1553; le

1. Notamment le beau vitrail de l'église Saint-Vincent de Rouen, représentant la Vierge entourée des apôtres.

second, Auguste, en 1560, et son petit-fils, Josias, en 1589. Enfin, pendant le courant du XVI^e^ siècle, travaillèrent également à Nüremberg les peintres-verriers : Jean Brechtel, mort en 1521, — Jean Daucher, qui vivait en 1561, — Georges Wiedmann en 1589, — Jean Ess en 1594, — Martin Kirnaberger et Gallus Wald à des époques indéterminées. — Le XVII^e^ siècle ne nous y a laissé que les noms d'Unverborden, qui vivait en 1650, de Georges Guttenberger, mort en 1670, de Jean-Louis Faber et d'Abraham Helmback.

Augsbourg, où nous avons vu la peinture sur verre cultivée de si bonne heure, eut au XV^e^ siècle un peintre nommé Judmann ; puis ce n'est que trois cents ans plus tard que nous trouvons à citer les trois noms de Nicolas Besserer, de Daniel Volkert et de Jean-Wolfgang Baumgartner (1712-1761), de Joseph Hartmann en 1745 et de Mayer en 1770.

Toujours en Bavière, nous trouvons encore la peinture sur verre représentée — à Nordlingen en 1452, par Pierre Acker, — à Münich, au XV^e^ siècle, par Egid Trautenwolf, et au XVI^e^ par Jean Hebenstreit, — à Würtzbourg, vers 1593, par Laurent Kundemann, en 1597, par Rodolphe Henneberg, et, en 1606, par Jean Dittmann.

A côté de ce nombre si considérable d'artistes bavarois, nous ne connaissons qu'un nombre relativement bien restreint de peintres-verriers pour les autres parties de l'Allemagne, un ou

deux tout au plus, par localité. Ce sont, en les rangeant dans l'ordre chronologique :

A Breslau, en 1394, un certain Konrad ;

A Reichenbach, dans le Palatinat, dès les premières années du XV^e^ siècle, le moine Engelhart ;

A Cologne, en 1509, un nommé Merlo ;

A Francfort, en 1516, les nommés Schwed et Georges ;

A Mülebrack, en 1550, Jean Goltzius, père du célèbre peintre de ce nom ;

Puis, également dans le courant du XVI^e^ siècle, — Abel Stimmer à Isenheim — et Thomas Neidhart (de Feldkirch) à Insbrück, où travaillait en même temps le verrier Paul Dax ;

Au XVII^e^ siècle : Reiners à Sueck ; — Spielberg, en 1619 à Düsseldorf ; — A. Fæber, en 1620, à Halberstadt ; — les frères Wolfgang et Sébastien Sprengler, en 1663, à Constance ; — vers le même temps Jean Beneken ; — cent ans plus tard les frères Lederer, qui ne peignaient plus, quant à eux, que des vitraux d'appartement, — et enfin, en 1770, une femme nommée Weydenmüllerin, qui résidait à Dresde.

Quelques peintres-verriers allemands sont aussi connus pour avoir travaillé à l'étranger. J'ai mentionné Jacques l'Allemand et Eckhard Margraff. Je ne saurais non plus passer sous silence les noms de Micier et d'Estaenheyl, qui travaillèrent en Espagne au XVI^e^ siècle, — de Georges Rieder, qui fut employé, dans le siècle suivant, à la vitre-

rie de l'église de Wettingen en Suisse, — de Conrad et de Jean de Cologne à la cathédrale de Milan et à Saint-Lambert de Liège.

Suisse.

La Suisse peut également revendiquer l'honneur d'être un des premiers pays qui ait possédé des vitres peintes, s'il faut voir autre chose qu'un simple assemblage de verres de couleur dans les verrières dont, suivant la *Chronique de S. Gall*, un verrier nommé Stracholfus orna le cloître de cette abbaye dès la fin du IX^e^ siècle, par ordre du roi Louis le Germanique[1]. Une autre chronique, celle des *Miracles de Sainte-Vérène*, nous apprend que l'église de Zurzach fut également garnie de vitraux de couleur entre les années 917 et 926[2]. Lausanne en eut au XIII^e^ siècle[3]. Mais il n'est parvenu jusqu'à nous aucun nom de peintres-verriers antérieurs au XIV^e^ siècle.

Les plus anciens que l'on connaisse sont ceux de Boppe, de Menlin et Jean de Winterthur[4], qui vivaient à Bâle au XIV^e^ siècle.

1. Monach. Sangallensis II, 21.

2. *Mirac. S. Verenæ*, apud Pertz, *Monum. german.*, t. IV, p. 457.

3. M. Rahn cite un certain nombre d'autres vitraux de date ancienne, par exemple ceux de Münchenbuchsee, de Blumenstein dans le canton de Berne, de Cappel dans le canton de Zürich.

4. Sans doute ainsi nommé du lieu de sa naissance.

A partir de cette date et toujours depuis, la peinture sur verre paraît avoir été très activement cultivée dans cette même ville de Bâle. Nous l'y trouvons successivement représentée : en 1420 par Hermann, qui travailla aussi, dit-on, à Strasbourg ; — en 1423, par Ludmann ; — un peu plus tard, par Nicolas Harer ; — puis par Anthoni, — par Balthazar Han, qui mourut en 1598, — et enfin, au XVIII^e^ siècle, par un nommé Manewetsch ou Wannenwetsch.

Genève eut aussi des vitraux d'assez bonne heure : un peintre nommé Loisel y travaillait dès l'an 1429. Dès la fin du même siècle, Frédéric Walter peignait pour la cathédrale de Berne les grandes et belles verrières qu'on y voit encore.

Mais de toutes les villes de Suisse, celles qui produisirent le plus grand nombre de peintres-verriers sont incontestablement Zürich et Lucerne.

Parmi ceux de Zürich, le plus ancien est Lucas Zerner, qui vivait à la fin du XV^e^ siècle. Après lui, nous trouvons, au XVI^e^ siècle : Hans Asper, — Théodore Meyer, — Gottfried Stadler, — Josias Maurer et ses fils Christophe et Josias Maurer dit junior, — Christophe Nüscheler, — enfin Jobst Amman et Jacques Sprüngli, artistes d'une si grande réputation qu'ils furent appelés, l'un et l'autre, à Nüremberg pour concourir à la décoration de la fameuse église de Saint-Sébald.

Grâce au soin avec lequel ont été conservés et

l'ordre admirable dans lequel sont tenus les archives municipales et particulièrement les registres de la bourgeoisie de Lucerne, on possède une liste encore bien plus considérable des peintres-verriers qui ont habité cette ville[1]. Ici même, l'abondance des documents devient embarrassante. C'est la liste complète de tout un corps de métier, où la plupart des noms ne sont accompagnés d'aucune indication sur la nature et le lieu des travaux exécutés par les membres de la corporation. Je ne crois donc devoir citer que ceux (déjà fort nombreux) qui me paraissent avoir été de vrais peintres et se rattacher plus particulièrement par leurs travaux à la ville de Lucerne.

Ce sont, par ordre de date : Hans Fuchs, qui vivait entre 1404 et 1445, — Hans Werner, de 1473 à 1486, — Wolfgang Intaler, de 1484 à 1508, — Rudolf Dettikofer, de 1520 à 1556, — Jacob Pfyfer, en 1525, — Peter von Grissach, en 1551[2], — Jost Moser, de 1535 à 1577, — Martin Moser, de 1538 à 1570, — l'Allemand Eckart Margraff, de Minden (Poméranie), qui se fit naturaliser en 1577, — Ludwig Meyer, en 1619, — et deux artistes portant l'un et l'autre le nom de

1. Je dois à l'obligeance de notre confrère M. Pol Nicard la communication de nombreux renseignements sur les verriers suisses.

2. Les deux noms de Pfyfer et de Grissach appartiennent à des familles dont plusieurs membres ont servi en France avec une grande distinction.

Charles Thuot, dont le premier vivait en 1673, et le dernier en 1687.

Un certain nombre d'autres peintres-verriers ayant eu également un domicile à Lucerne ne nous sont connus que par des travaux exécutés ailleurs. Il me paraît plus naturel de rattacher le nom de ceux-ci aux différentes localités qu'ils enrichirent de leurs œuvres. Parmi eux sont à citer :

Hans Guldiner, qui travaillait à Isenheim en 1487 ;

Oswald Gœschel, à Maschwanden en 1513[1] ;

Vit Hinderegger, à Meersburg en 1574 ;

François Fallenter et son fils Jost, né en 1586, qui contribuèrent, ainsi que Martin Moser, à l'exécution des vitraux encore existants du cloître de Rathhausen[2] ;

Hans Jakob, David Bucher, Heinrich Tschapp et son fils, Hans Jost, à Sürsee, au XVII^e^ siècle ;

Hans Werner, à Münster, en l'an 1600 ;

Jacob Wægmann, au couvent de Bruch, de 1605 à 1656 ;

Heinrich Trommeter, à Ruswyl, de 1619 à 1627 ;

1. M. R. Rahn a publié, en 1878, une description des vitraux de Maschwanden.

2. Voir la description détaillée de ces vitraux dans les *Mémoires de la Société des Antiquaires*, t. XXIII. Ils appartiennent aujourd'hui à M. Meyer, négociant à Saint-Gall ; ils ont été habilement photographiés par M. Bischof.

Et Jost Margraff (sans doute le fils de l'Allemand naturalisé dont j'ai parlé plus haut), qui peignit à Appenzel, en 1606, des vitres que l'on conserve aujourd'hui à l'arsenal de Lucerne.

Il est, on le voit, peu de pays où la pratique de la peinture sur verre se soit aussi généralement répandue à partir du XVI[e] siècle. Nous trouvons ses adeptes à l'œuvre un peu partout :

A Schaffhouse, les frères Tobie, Abel et Christophe Stimmer en 1570 ;

A Coire, sous la même date, Hagerich ;

A Fribourg, Hans Gaspard Lang également en 1570, et Hans Ulrich Heinrich en 1589 ;

A l'abbaye de Müri[1], Antoine Abesch et sa fille Barbe ;

Puis à Zug, Paul et Michel Müller ;

Caïn et Abel Opfer,

Et à Ensisheim, Paul Dax, habile artiste originaire d'Innsbruck, en Tyrol.

Au XVII[e] siècle enfin, nous trouvons :

A Wettingen, en 1623, Jean Henry d'Aegeri[2] ;

A Untersee, en 1627, Joseph Stœr,

Et à Hoffzungerau, un nommé Hegli.

On le voit, si plusieurs peintres-verriers suisses ont été appelés à travailler hors de leur pays, deux étrangers seulement, Paul Dax d'Innsbruck et

1. On observe sur quelques-uns des vitraux de cette abbaye les monogrammes suivants : ŒE, ÆB, ŒB, ŒBd II.

2. Il existe une intéressante notice de M. Lübke sur les vitraux encore existants de Wettingen.

Margraff (de Minden), nous sont connus comme ayant travaillé en Suisse. C'est qu'en effet la peinture sur verre, dans ce pays, n'a pas conservé longtemps le même caractère que dans le reste de l'Europe. Passé le XV^e^ siècle, elle n'y a plus guère été appliquée à la décoration monumentale. La grande peinture fut désormais complètement abandonnée par les verriers suisses, qui produisirent presque uniquement des panneaux de dimensions restreintes, destinés à orner bien moins les larges fenêtres des églises que les nombreuses ouvertures des cloîtres, des salles de conseil, les lieux de réunion des sociétés de tir et enfin les habitations particulières.

En même temps qu'on la réduisait aux proportions de la peinture de chevalet, la peinture sur verre se trouvait peu à peu sécularisée. Bien qu'elle reproduise encore parfois des sujets tirés de l'ancien et du nouveau Testament, ce ne sont le plus souvent que de simples panneaux décoratifs, les blasons ou emblèmes héraldiques des abbayes, des villes, des cantons, des particuliers même qui les ont fait exécuter. Mais ces blasons d'une tournure très pittoresque ont presque toujours pour supports quelques figures, telles que les saints patrons du donateur, ou bien sont encadrés de colonnes, de frontons, de torsades de fruits et de cartouches surchargées d'inscriptions. Ces petits tableaux, qui se distinguent en général par beaucoup de finesse, une grande fer-

meté de touche et la solidité de leur couleur, sont ce qu'on appelle par excellence les *vitraux suisses*.

La plus admirable collection de vitraux de ce genre que j'aie jamais vue était celle de l'ancienne abbaye de Molsheim recueillie en majeure partie dans le bâtiment du Temple neuf à Strasbourg. Elle a disparu intégralement dans les flammes en même temps que la bibliothèque de la ville, lors du bombardement de Strasbourg par les vandales de 1870. Il y avait là soixante-quinze panneaux exécutés, de 1622 à 1631, par Bernard et Laurent Lingk, d'après des compositions de Martin de Voss déjà reproduites en grande partie par les frères Sadler[1]. C'était une incomparable collection[2]. Il ne reste plus aujourd'hui que quelques panneaux de même provenance dans le pittoresque château du duc de Baden à Eberstein (vallée de la Murg).

Bernard et Laurent Lingk étaient-ils Suisses ou Allemands? Voilà ce que je n'ai pu découvrir. Leurs noms ne figurent sur aucun catalogue. Les noms de donateurs inscrits sur les vitraux de Molsheim et qui tous appartenaient à des prélats

1. Toutes ces compositions étaient tirées des quatre collections dont les noms suivent :
Solitudo sive vitæ patrum eremicolarum ;
Sylvæ sacræ ;
Tropheum vitæ solitariæ ;
Oraculum anachoreticum.

2. J'ai moi-même reproduit deux de ces panneaux dans mon *Histoire de la peinture sur verre,* pl. XCVIII et XCIX.

ou à des comtés relevant de l'empire, attestent, il est vrai, que cette fondation était d'origine allemande. Mais nous avons déjà vu à diverses reprises des verriers suisses appelés à travailler en Alsace, et les anciens vitraux de Molsheim portent au suprême degré les caractères de l'art suisse, tandis que je n'en connais aucuns de provenance allemande qui présentent les mêmes caractères. J'inclinerais donc à penser pour ma part que les frères Lingk appartenaient à la nationalité suisse. Toutefois, je le répète, la chose est loin d'être certaine.

Pour être aussi complet que possible, j'ajouterai que l'ancienne collection Sauvageot, actuellement au Louvre, renferme un petit panneau de grisaille d'une grande finesse signé Barthlime Lingk, 1580. Ce Barthélemy était peut-être le père de Bernard et de Laurent.

Belgique.

Bien que la tradition de la peinture sur verre ne remonte pas aussi haut en Belgique qu'en France, en Allemagne ou en Suisse, cet art y fut pratiqué de fort bonne heure, comme on en a encore la preuve dans les vitraux de la cathédrale de Tournai. Plusieurs d'entre eux remontent incontestablement au XIII^e^ siècle; mais quelques recherches qu'ait pu faire le savant historien de cet édifice, M. Lemaistre d'Anstaing, il n'a pas

réussi à découvrir le nom d'aucun peintre-verrier de cette époque. Le plus ancien qu'il cite, parmi ceux qui ont travaillé par la suite à la cathédrale de Tournai, est un certain Lucas Adriaens, Anversois, qui vivait au XV^e^ siècle [1].

Mais, grâce aux investigations ultérieures de M. de Laborde, un nom plus ancien est parvenu jusqu'à nous. C'est celui d'un peintre-verrier de Malines, maître Henry, qui travaillait de 1383 à 1394 à la Chartreuse de Dijon. Il est désigné, dans les comptes des ducs de Bourgogne sous le nom de Henry Glacemaker ou Glaecemuch, du mot *Glaesmaker* qui signifie en flamand *verrier* [2]. Au XV^e^ siècle, la même ville de Malines eut deux autres peintres-verriers, Van den Hont et Wouteren Van Battele, puis au XVI^e^, Pierre et Hermann Du Bois et Marc Willems.

Du reste, à partir du XV^e^ siècle, les noms de verriers ne sont pas rares, et l'on trouve la peinture sur verre en honneur dans presque toutes les villes de quelque importance. Quoique moins nombreux en proportion, ses monuments encore aujourd'hui existants offrent beaucoup d'intérêt au point de vue de l'art. Parmi les plus beaux, il faut citer d'abord l'admirable vitrerie de l'église Sainte-Gudule de Bruxelles [3].

1. Lemaistre d'Anstaing, *Vitraux de la cathédrale de Tournai*. Gr. in-f°, fig. col., 1847.

2. *Les ducs de Bourgogne*, par L. de Laborde.

3. Voir l'*Histoire de la ville de Bruxelles*, par MM. Al.

Comme date, ces vitraux sont loin de remonter à l'époque de la fondation de l'édifice, si tant est qu'on puisse préciser exactement celle-ci. Commencée à la fin du XII^e^ siècle, mais achevée seulement trois siècles plus tard, l'église Sainte-Gudule ne paraît avoir reçu ses premières vitres peintes qu'au XV^e^ siècle. Les peintres qui y travaillèrent à cette époque se nommaient Walter Van Pede, Jean Cloet et Joris Van Purse[1]; mais je ne crois pas qu'il reste rien de leurs œuvres. Les magnifiques verrières qu'on admire aujourd'hui ne datent que des XVI^e^ et XVII^e^ siècles. Entre les plus belles, il faut compter celles qui furent offertes de 1540 à 1547 par les rois de France, de Portugal et de Hongrie, véritables apothéoses en leur propre honneur, où ces souverains se sont fait représenter avec leurs femmes et accompagnés de leurs saints patrons, sous de magnifiques arcades richement décorées. Le grand vitrail donné par François I^er^ peut compter parmi les chefs-d'œuvre de la peinture sur verre. Il est l'œuvre du célèbre peintre Bernard Van Orley. Les trois autres ont été peintes par Jean Haecht, d'Anvers, d'après Michel de Coxie. C'est également d'après Coxie que fut peinte par Pelgrim Roesen (de Gand) la verrière où se fit représenter Charles-Quint.

Henne et Alph. Wauters, 3 vol. gr. in-8°, fig., 1845. T. III, p. 246 et suiv.

1. Van Purse travailla aussi à l'église de Notre-Dame de Grâce près Bruxelles.

Mais la description détaillée de la vitrerie de Sainte-Gudule m'entraînerait ici beaucoup trop loin. Qu'il me suffise de dire que jusqu'à la fin du XVI^e^ siècle on n'a cessé d'y travailler, et qu'on a conservé le nom de presque tous les artistes qui y ont contribué. Plusieurs d'entre eux étaient des hommes d'un grand talent. Parmi eux on a cité quelquefois Roger Van der Weyden ; mais sa collaboration n'est rien moins que prouvée. Les noms incontestés sont ceux de Rogiers, de Gilles de Brules, de Jacques Floris, frère du célèbre peintre de ce nom, de Jean Oshuys, et de Cornélis Rambuicht.

Les vitraux de Sainte-Gudule ont été souvent remaniés aux XVII^e^ et XVIII^e^ siècles, quelques-uns refaits à neuf, et beaucoup d'autres restaurés. Une grande partie de ces travaux de restauration furent exécutés par un peintre nommé Van Bronckhorst qui y travaillait en 1646. Mais, vers le même temps, de magnifiques vitraux neufs étaient ajoutés à ceux du XVI^e^ siècle par des artistes d'une grande valeur, en tête desquels je citerai Van Thulden, l'un des meilleurs élèves de Rubens. Bien que natif de Bois-le-Duc, c'est en effet à l'école flamande que Van Thulden appartient par ses travaux. Il se bornait en général à composer ses cartons, qui étaient ensuite exécutés sur le verre par un habile peintre anversois nommé Jean de la Barre ou de la Baer.

Mais, encore une fois, quelque intéressante que

soit la vitrerie de Sainte-Gudule, c'est trop longtemps nous y arrêter. Presque toutes les parties de la Belgique ont été également riches en peintres sur verre dont les noms, pour la plupart, sont parvenus jusqu'à nous.

Ainsi, dans la seule petite ville de Louvain, nous en trouvons six, dont deux, Van Schoonbergen et Henry Van Diependale, au XV^e^ siècle, — trois au XVI^e^, qui sont Nicolas Rombouts, Pierre et Simon Boels, — et enfin Jean de Caumont au XVII^e^.

Gand en possède plusieurs dès le XV^e^ siècle, à savoir, Jacques, — Laurent, — Jean de Caloo, — Van der Goes, — Jean Stoop, — Liéven de Witte, — et Barthélemy Van der Lynde; — puis au XVI^e^ siècle : Louis Daniel, — David Joris[1], — Jean Doop, — Jean Dox, — Cornelis Tamburch, — Jean Assays qui travaillait en 1557, — et Lucas de Heere, en 1584.

La famille du célèbre Van Eyck, l'une des plus grandes illustrations de la ville de Bruges, comptait, dès le XV^e^ siècle, trois peintres sur verre : Hubert, Jean et Marguerite, qui travaillaient concurremment avec Antoine de Ringle et Jean Lombart. Au siècle suivant, nous trouvons dans la même ville Jean et Marc Gheeraerts, — Paul Tubach, — Christian Gheerolf, — et Cornélis Coedyck, qui vivait en 1552.

1. David Joris, plus connu comme hérésiarque que comme artiste, finit par être brûlé à Bâle en 1552.

A Anvers, la peinture sur verre est représentée au XV^e^ siècle par Lucas Adriaens et par Digmann, — au XVI^e^ par Nicolas Bloemsten, — Dierick, — Jacob Felaert, — Josse Vereghen, — Jacques de Vriendt, — Jean Haecht, — Cornélis Van Daele, — Jean Van Gheyn, de 1532 à 1582, et Jacques, son fils, qui vécut jusqu'en 1615. — Il semble qu'à Anvers l'ère de prospérité de la peinture sur verre se soit prolongée plus tard que dans la plupart des autres villes. Nous l'y trouvons encore représentée au XVII^e^ siècle par Henry Van Balen, — Abraham Van Diepenbeeck, — Pierre et Jean-Baptiste Van der Veken, — et Jean de Loose.

La ville de Mons, de son côté, avait au XV^e^ s. un peintre nommé Henry (ne pas confondre avec celui qui travailla à la Chartreuse de Dijon), — et, au XVI^e^, toute une famille de verriers nommés Adam, Antoine, Claes et Jean Eve.

Ypres, pour en finir avec la Belgique occidentale, nous fournit trois noms, celui de Mathieu Platevoet, qui vécut au XV^e^ siècle, — d'un nommé Charles, qui mourut en 1564, — et de Mathieu de Waele de 1556 à 1572.

A l'autre bout de la Belgique, à Liège, nous trouvons la peinture sur verre également florissante, et représentée par un nombre d'artistes proportionnellement aussi considérable. Deux d'entre eux appartiennent au XV^e^ siècle : ce sont Jean de Wert et Laurent, qui travaillaient en

1486 et 1480. — Puis, au XVI^e^ siècle, — Jean Hardy, — Thierry et Dirck de Leumont, — Jean Nivar, — Jean de Bastoingne, — François Lowichs, — Nicolas Pironnet, — Guillaume Smelz, — Tilman Pisset, — Antoine Wypart et Hubert Wypart, — Guillaume Flemael, — Godefroy de la Motte, — et un nommé Jean, originaire de Cologne.

A la petite localité d'Alckmaer se rattache le nom du verrier Nicolas Van der Meulen, qui y mourut en 1694.

Un assez bon nombre d'autres peintres-verriers flamands nous sont connus seulement par les travaux qu'ils exécutèrent hors de leur pays. Ce sont : d'abord Henry, de Malines, que j'ai déjà cité comme ayant travaillé, dès 1383, à la Chartreuse de Dijon, — puis, pour l'Italie, les nommés Georges et Gaultier, qui travaillaient à Florence en 1560, — Nicolas Arrigo, Jacob Felaert et Borghese d'Anvers, que cite également Vasari[1] ; — pour l'Espagne, Arnaud, et Charles Bruxes, qui peignaient à Séville, le premier en 1557, l'autre en 1562 ; — pour le Portugal, maître Jean, et Guillaume Belles, qui travaillèrent en 1459 et 1473 au couvent de Batalha ; — enfin pour l'Angleterre Martin Gheeraerts en 1590 ; — puis Bernard Van Linge et Abraham son fils, dont on

1. *Vite dei pittori più maestri.*

admire encore les peintures à Oxford, où ils travaillèrent de 1622 à 1641.

Par contre, je ne trouve qu'un seul verrier étranger ayant travaillé en Belgique. C'est le Français Sempy, qui restaura, vers 1718, la rose du portail de la cathédrale de Malines.

Hollande.

Si la Hollande est le pays de l'Europe où la peinture sur verre paraît avoir été mise le plus tardivement en pratique,—j'en trouve bien peu de traces avant le milieu du XVI^e^ siècle, — par contre, à partir de cette époque et durant tout le siècle suivant, elle y fut cultivée de toutes parts avec passion, et il n'y a guère de pays qui ait conservé le nom de plus de peintres-verriers ayant vécu pendant ce court laps de temps. Je dis le nom; car leurs œuvres, à quelques exceptions près, ne leur ont pas également survécu. La Hollande ne possède actuellement que fort peu de vitraux. En revanche, elle possède une église, celle de la petite ville de Gouda, qui constitue à elle seule le musée de peinture sur verre le plus complet peut-être qui soit au monde.

La grande église Saint-Jean de Gouda, dont le chœur fut achevé en 1485, ne comptait pas moins de soixante-douze autels. Un incendie allumé par le feu du ciel la réduisit en cendres en 1552. Mais la générosité des fidèles mit tant d'empres-

sement à réparer ce désastre que, dès l'an 1555, on travaillait déjà à la vitrerie de l'édifice restauré. Peu à peu, toutes ses fenêtres sans exception furent garnies de verrières peintes par les plus habiles artistes du temps, et qui, presque toutes, existent encore aujourd'hui. Mais ce qui donne un prix tout à fait exceptionnel à cette superbe collection, c'est que chacune des vitres dont elle se compose porte une inscription indiquant sa date, le nom de l'artiste qui l'a peinte et celui du fondateur [1]. Parmi ces derniers figurent Philippe et Marguerite, fils et fille de Charles-Quint, le prince d'Orange, le duc de Brunswick, les états de Nord et Sud-Hollande, des villes, des évêques, des seigneurs, etc.

Mais ce qui nous intéresse plus encore, ce sont les noms des artistes eux-mêmes à qui sont dues ces importantes peintures.

Les deux plus habiles et les plus justement renommés sont Dirck et Wouter Crabeth. Il ne reste pas moins de neuf grandes verrières de Dirck, qui se mit à l'œuvre pour le compte de l'évêque

1. Il existe deux bonnes descriptions des vitraux de Gouda: la première en hollandais sous ce titre : *Beschryving en uytlegging der Konscrycke glasen binnen de groote en heerlycke S. Janskerk tot Gouda,* par T. G. Hopkoper, in-4°, Gouda, 1681, — l'autre beaucoup plus courte, mais infiniment plus commode aux étrangers, vu qu'elle est en français, a été publiée à Gouda, en 1840, sous le titre d'*Explication de ce qui est représenté dans le magnifique vitrage de la grande église de Saint-Jean à Gouda.*

d'Utrecht dès l'année qui suivit l'incendie (c'est-à-dire avant même que la partie supérieure de l'église n'eût pu être restaurée), et ne cessa de travailler à sa vitrerie jusqu'en 1576. La première vitre de Wouter n'est datée que de 1561, la dernière de 1601. Il était le plus jeune des deux frères.

Concurremment avec les Crabeth, un autre peintre-verrier de Gouda, Adrien de Vrije, exécutait d'après Uytenwael d'Utrecht plusieurs verrières dont la date varie entre 1594 et 1597[1], et la même église s'enrichissait également de nombreuses vitres peintes par des artistes appartenant à d'autres localités, tels que Dirck Van Zyl d'Utrecht, qui, de 1556 à 1596, en peignit quatre d'après Lambert Van Noord d'Amsterdam, — Guillaume Thibout de Harlem, en 1596, — Cornélis Kuffens d'Amsterdam, en 1597, — Claes Jansze de Rotterdam, en 1601, — et Cornélis Clock de Leyde, de 1601 à 1603.

Les frères Crabeth avaient formé de nombreux élèves parmi lesquels on cite : Jacob Caan, — Jean Damesz, — Théodore Lonk — qui passent pour avoir travaillé également à l'église de Gouda, ainsi que les peintres Govert Hendriksz, — Jean Duiven, — Adrien Van der Spelt, — Jean Ver-

1. Une de ces verrières est certainement sans analogue, quant au sujet, dans aucune église de l'Europe. Elle représente *la liberté de conscience*. Ses fondateurs furent les États de Sud-Hollande.

curg, — Arthus Verhaast, — et Guillaume Tomberge. Ce dernier, mort en 1678, avait été spécialement chargé de restaurer quelques verrières des frères Crabeth déjà en mauvais état. Quant aux autres, nous ignorons absolument quelle fut la nature de leurs travaux.

Parmi les auteurs des vitres de Gouda, nous avons déjà vu plusieurs peintres appartenant à diverses autres provinces. En effet, à partir du XVI^e^ siècle, on trouve la peinture sur verre pratiquée dans toutes les parties et presque dans toutes les villes des Pays-Bas.

A Leyde elle est exercée au XVI^e^ siècle par Aert ou Arnaut Claessoon, par Lucas de Leyde, et par le père du célèbre Gérard Dow ; — au XVII^e^ siècle, par Cornélis Clock ou Klock, déjà cité, et par Pierre Kouwhoorn en 1626.

Nimègue et Utrecht se vantent d'avoir eu des peintres-verriers dès le XV^e^ siècle.

A Nimègue, c'est un nommé Arnold Hort.

A Utrecht, un nommé Zell ; — puis, plus tard, mais à des époques mal déterminées, Utrecht eut Bylert, — Both et ses deux fils, — Westerhout, — Jean Vercurg, — et Van Bronckhorst, sans parler de ceux que nous avons déjà cités comme ayant concouru à la vitrerie de Gouda.

Bois-le-Duc eut, dans le courant du XVI^e^ siècle, Jorissone, — Jean Van Deventer, — Van Thulden, — et, dit-on, le père du célèbre Van Dyck ; au XVII^e^ siècle, Joachim.

Nous trouvons encore :

A Delft, Laurent Van Cool, qui vivait au XVI^e^ siècle, — et, au siècle suivant, Abraham Toornevliet, qui fut le maître de Mieris ;

A Dordrecht, Jean Van Kuyck, qui mourut en 1572.

Gorcum, qui avait eu, dès la fin du XV^e^ siècle, un peintre-verrier nommé Josse Veregius, qui paraît être le même que Vereghen d'Anvers, possédait Jacob Van der Ulft en 1627, et, après lui, Pierre Verhoek, son élève.

Il existe encore, dans la vieille église d'Amsterdam, de beaux vitraux fondés en 1655 par Peter Mies. Un autre, daté de 1648, porte la signature de A. Angelecht. — Au XVI^e^ siècle, Amsterdam avait eu Jacques Lenards — et ce même Kuffens que j'ai déjà cité comme ayant travaillé à Gouda.

Vers le même temps, nous rencontrons encore :

A Edam, Jean Slob, qui travaillait en 1643 ;

A Berg-op-Zoom, Bertrand Fouchier, qui vécut de 1609 à 1674 ;

A Harlem, Claes Volkert, — Jean Boekhorst, — Pierre Holsteyn et son fils ;

A La Haye, Everard Van der Masen, — et Gérard Hoet, ainsi que son père et son frère, qui travaillèrent de 1648 à 1733 ;

Et à Horn, Jean Maarz, — Jean Ostofries et sa femme Catherine. Le nom sous lequel sont désignés ces deux derniers me paraît être beaucoup moins un nom patronymique que l'indica-

tion du pays dont Pierre et sa femme étaient originaires. « Ostofries », dans le dialecte local, signifie littéralement « Frise orientale ». Ce nom était donné à un petit pays étroitement resserré entre le duché de Brunswick et l'extrême frontière des Pays-Bas. Bien qu'il formât jadis un comté relevant de l'empire, il m'a semblé plus naturel de classer dans l'école hollandaise nos deux artistes, dont les seuls travaux connus furent exécutés à Horn.

Pour le XVIII^e^ siècle, je n'ai pu recueillir que les noms de Gérard Hoët, de La Haye; de Johann Antiquus, de Gérard et Pierre Van Veen, qui travaillaient à Groningue, et de Pierre Verhoek, à Gorcum.

J'ai omis, faute de pouvoir le rattacher à aucune localité, un artiste, Jean Beneken, qui passe pour n'avoir peint que des vitraux d'appartement. Il vivait en 1640.

Enfin, il me reste à mentionner un certain nombre de peintres sur verre hollandais qui ne nous sont connus que par des travaux exécutés hors de leur pays. J'ai seulement le regret de ne pouvoir donner leurs noms que tels que je les trouve dans les livres de toutes langues où ils sont cités souvent avec de profondes et évidentes altérations. Ce sont :

Pour l'Espagne : Albert et Géraud de Hollande, qui travaillaient, le premier à Burgos et à Avila en 1520, le second à Cuença vers 1548, — Nico-

las, — et Bernaldino de Gelandia (lisez Bernardin de Zélande).

Pour l'Italie : Dirck Stass, natif de Campen, — Gérard Ornerio, un Frison qui travaillait à Bologne en 1575, — et, dans le même siècle, Aert Van Oort, originaire de Nimègue et qui habita Anvers.

Enfin, pour l'Allemagne, Unverdorben, qui fut employé à Nüremberg en 1650.

Si l'on en excepte l'intéressant sanctuaire de Gouda, la Hollande possède aujourd'hui peu de grandes verrières d'après lesquelles on puisse se faire une idée exacte des caractères spéciaux de la peinture sur verre dans ce pays. Il est cependant évident qu'elle diffère, au moins sur deux points, de ce que nous voyons communément en France et en Allemagne. D'une part, les peintres hollandais, dans l'exécution de leurs verrières, faisaient beaucoup moins d'usage des verres colorés dans la masse, et, par conséquent, faisaient une beaucoup plus grande part à la peinture en émail. D'autre part, ils employaient volontiers pour leurs grandes verrières un système d'armature différent de celui qui semble avoir été chez nous d'un usage à peu près universel. Au lieu du système de tringlettes horizontales en fer, distantes les unes des autres de 75 à 100 centimètres et auxquelles se rattache une monture en plomb perdue autant que possible dans les traits principaux du dessin, les Hollandais appli-

quaient souvent à leurs verrières une monture formée d'une double série de tringlettes horizontales et verticales beaucoup plus rapprochées les unes des autres et se croisant à angle droit. Comme effet général, les peintures ainsi exécutées ont moins de fermeté que les nôtres, et leur monture ressemble un peu trop à une grille à larges mailles devant le tableau. Je ne crois pas que ce soit un exemple bon à suivre.

Angleterre.

Il n'est pas douteux que la peinture sur verre fût cultivée très anciennement en Angleterre. Le *Livre de l'administration* de Suger nous apprend que le célèbre abbé fit venir des verriers anglais pour concourir à la décoration de son église ; à la même époque d'autres verriers du même pays travaillaient à la vitrerie de Braines-le-Comte, ce qui suppose évidemment que les artistes anglais jouissaient alors d'une grande réputation d'habileté.

Certainement l'Angleterre ne possède plus aujourd'hui de vitraux de cette époque, et ceux même du XIII^e^ siècle y sont fort rares. Cependant il s'en trouve de beaux restes à Cantorbéry, et quelques-uns, je crois, dans la cathédrale d'Ely ; mais aucun nom des peintres-verriers des XII^e^ et XIII^e^ siècles n'est parvenu jusqu'à nous.

Les plus anciens dont il soit fait mention sont

ceux de cinq maîtres-verriers (*masters glaziers*), John Athelard, John Lincoln, Simon Lenne, John Lenton et Hugh de Lichesfield, qui travaillaient en 1351 à l'abbaye de Westminster, dans la partie qui devint plus tard l'ancienne Chambre des Communes, aujourd'hui détruite.

On cite également un autre peintre sur verre, John Thornton, qui travaillait à la cathédrale d'York à la fin du XIV^e^ siècle. Mais, à l'exception de ce nom et d'un ou deux autres, on ignore celui des artistes à qui sont dues les admirables verrières de cette église.

Du XV^e^ siècle, où pourtant l'architecture anglaise fut particulièrement florissante, nous ne connaissons encore par son nom qu'un seul peintre-verrier, John Pruddle, de Westminster, lequel travaillait à Warwick.

Ceux du siècle suivant commencent à nous être mieux connus. C'est d'abord, tout au commencement du siècle, Bernard Flower, puis, un peu plus tard, Thomas Reve, qui contribuèrent tous deux à la décoration de l'abbaye de Westminster, Richard Hoone, Richard Bownde, Thomas Reve, James Nicholson, Simon Symons et Francis Williamson, qui, tous six, furent employés à la vitrerie du King's College, à Cambridge, sous le règne d'Henri VIII, c'est-à-dire pendant la première moitié du XVI^e^ siècle.

Les grandes et puissantes universités anglaises de Cambridge et d'Oxford se composent d'une

nombreuse agglomération de collèges, la plupart richement dotés, qui, de tout temps, ont fait entre eux assaut de luxe dans leur aménagement intérieur. Ces établissements, généralement construits et décorés dans le style gothique, possèdent tous une chapelle et une vaste salle de réunion, le *hall*, dont les hautes et grandes fenêtres offrent un champ largement ouvert à la peinture sur verre. La plupart de ces fenêtres sont ornées de vitraux peints des deux derniers siècles.

Oxford surtout en présente de nombreux et remarquables spécimens dus à des artistes dont les noms sont, en grande partie, parvenus jusqu'à nous.

Au XVII^e^ siècle, nous y voyons d'abord deux peintres sur verre très habiles originaires des Pays-Bas, Bernard Van Linge et son fils Abraham, occupés des travaux de leur état, le premier de 1622 à 1629, le second de 1635 à 1641. Puis viennent Henry Giles, qui peignit en 1687 les vitres du University College, — Isaac Oliver, qui peignit en 1700 les verrières du Christ College, et William Price, qui, dans le cours de la même année, travaillait simultanément à Oxford et à Gloucester. — Le frère cadet de ce dernier, Joshua Price, également peintre sur verre, mourait à Oxford en 1763, — et l'un de ses élèves, William Peckit, exécutait bientôt après, pour le New College, une importante verrière d'après les cartons de Reynolds, tandis qu'un autre peintre

sur verre très habile, Jarvis, peignait d'après le même maître une autre verrière pour le même collège. A cette époque vivaient encore à Oxford Searson, — Lovegrove Marlow qui travaillait pour le All-souls College, — et Francis Eginton, qui exécutait un vitrail d'après Schwartz pour le Magdeleine College. Eginton travailla aussi à Windsor.

Si Oxford fut peut-être le foyer de production le plus actif de la peinture sur verre pendant les deux derniers siècles, le reste de l'Angleterre n'en compte pas moins un assez grand nombre d'autres peintres-verriers dont les noms sont également parvenus jusqu'à nous.

C'est d'abord, au commencement du XVI^e^ siècle, Thomas Reve et Bernard Flower, puis, au XVII^e^ siècle, Bachler, qui tous trois furent employés à l'abbaye de Westminster, — Baptiste Sutton qui travaillait en 1635 à Shoderich, — John Langton qui vivait à Londres de 1702 à 1714, et Edward Rowe, qui y mourut en 1763 ; — Picket, qui se trouvait à Lincoln en 1762 ; — Rowell, à Reading ; — Pearson et sa femme, originaires de Londres, qui travaillaient à Salisbury en 1782 ;— et enfin l'un des plus habiles, Forrest, qui, en 1791, exécutait à Windsor un très important vitrail d'après les cartons de West, le plus célèbre peintre d'histoire que l'Angleterre possédât à cette époque.

Pour en finir avec les peintres sur verre an-

glais, il ne me reste plus qu'à citer pour mémoire un certain Robert Scot Godfrey, qui résidait à Paris en 1769, et un nommé Henry Key, établi à Wakefield en 1799, qui ne peignait que des fleurs. Cette dernière date nous conduit jusqu'à la limite extrême assignée à ce travail.

Ce qui résulte le plus clairement de la nomenclature qui précède, c'est que jamais la peinture sur verre ne rencontra plus de faveur et ne produisit un plus grand nombre d'œuvres en Angleterre que pendant les deux derniers siècles, qui chez nous, au contraire, furent l'époque de sa rapide décadence, et finalement de son abandon complet.

Italie.

Que la peinture sur verre ait été cultivée de très bonne heure en Italie, cela n'est pas douteux. Nous avons à ce sujet les textes les plus précis. On lit au livre III de la *Chronique du Mont-Cassin* que, dès l'année 1058, l'abbé Desiderius avait orné de vitres *peintes* de diverses couleurs la salle capitulaire de ce célèbre monastère, et que, bientôt après, en 1066, il en fit placer d'autres dans l'église de Saint-Benoît[1]. Il ne reste rien aujourd'hui de ces vitraux, ni même de ceux qui purent être fabriqués en Italie dans le cours des deux siècles suivants. Mais, à défaut de monuments de

1. *Chron. Cassin.* Lib. III, cap. 10.

la peinture sur verre remontant à cette époque reculée, on a conservé, du moins, le nom de beaucoup de peintres qui ont cultivé cet art depuis le XIII^e^ siècle jusqu'à la fin du XVI^e^.

Comme tous les autres arts, celui-ci eut en Toscane, sinon son berceau, du moins l'un de ses principaux centres de production. Sienne, Florence et Arezzo comptent à eux seuls plus de peintres-verriers que tout le reste de l'Italie ensemble.

La fin du XIII^e^ siècle, première aurore de la renaissance italienne, nous montre déjà deux de ces artistes, Dono et Giunto, travaillant simultanément à Sienne en 1287. Puis, pendant le cours des deux siècles qui suivent, nous trouvons successivement dans la même ville : — de 1310 à 1323, un nommé Giusto ; — peu après, Giacomo di Castello et son élève Ranieri ; — en 1379, Francesco Fornica, — et en 1389, Andrea di Mino ; — puis, après eux : de 1404 à 1416, un dominicain nommé Fra Ambrogio di Bindo ; — en 1432, Giustiniano di Todi ; — en 1452, un moine augustin appelé Cristoforo di Contro ; — en 1464, Nicolas de Allegretis ; — en 1474, Guasparre di Volterra ; — enfin, toujours au même siècle, Tommè di Luca, Giovanni Falesome et Giacomo di Paolo. — Le seul peintre sur verre à nous connu pour avoir travaillé à Sienne postérieurement à cette date, est Pastorino, qui acheva, en 1549, la rose du grand portail de la cathédrale.

La peinture sur verre, on le voit, ne fut guère florissante à Sienne que pendant deux siècles, le XIV^e^ et le XV^e^. Il en fut à peu près de même dans tout le reste de l'Italie. En même temps qu'à Sienne et avec non moins de succès, l'art de peindre sur le verre était cultivé dans plusieurs autres villes de la Toscane et des états voisins.

Florence possédait, dès l'an 1389, un peintre-verrier nommé Tuccio ; — de 1447 à 1453, le même art y était exercé par les peintres Giovanni di Andrea et Carlo di Niccolo, — et, en 1477, par deux religieux appelés Fra Bernardo et Fra Cristofano ou Cristoforo.

Mais un autre artiste, justement célèbre entre tous, devait, lui aussi, doter la capitale de la Toscane d'admirables peintures sur verre. Je veux parler de Ghiberti, le grand sculpteur dont les portes du baptistère de Florence ont immortalisé le nom. Comme la plupart des maîtres de la Renaissance italienne, Ghiberti abordait à la fois toutes les branches de l'art. Vasari[1] lui attribue la plupart des fenêtres circulaires qui entouraient la coupole de S. Maria del Fiore, sauf une seule d'entre elles, représentant le mariage de la Sainte-Vierge, qui était de la main de Donato. Ghiberti avait peint, en outre, les trois grandes verrières placées au-dessus de la porte principale de la

1. *Vite de' più eccelenti pittori, scultori e architetti,* in-4°. Rome, 1749, t. I, p. 225.

même église et la rose de la façade de Santa Croce. Vasari assure qu'il fit également un couronnement de la Vierge pour Arezzo.

Arezzo, petite ville aujourd'hui sans importance, mais qui s'honore d'avoir donné le jour à plus d'un homme illustre, posséda, elle aussi, au XIV^e^ siècle, plusieurs peintres sur verre fort habiles. Le plus ancien d'entre eux est Domenico Pecori, qui vivait en 1450. Le plus célèbre, Français d'origine, connu sous le nom de Guillaume de Marseille, s'était fait tout jeune une grande réputation dans son art. Mais ayant eu, l'on ne sait comment, le malheur de tuer un homme, Guillaume ne trouva rien de mieux pour se soustraire à la justice séculière de son pays que de se faire dominicain et de sortir de France, à la faveur de son nouvel habit, pour chercher un asile sûr dans quelque couvent de son ordre en Italie. Ce refuge lui fut offert à Arezzo. A peine en sûreté, Guillaume, dont le talent était fort apprécié par ses supérieurs, retourna à ses pinceaux, et, à l'exemple de beaucoup de religieux italiens de cette époque, ne s'occupa plus que de la pratique de son art. Les églises d'Arezzo s'enrichirent d'une foule de ses œuvres.

Or, vers le même temps, le pape Jules II ayant chargé Bramante de faire décorer de vitres peintes les fenêtres de son nouveau palais, le célèbre architecte crut ne pouvoir mieux faire que d'en confier l'exécution à Guillaume de Marseille,

à qui il adjoignit un autre religieux français nommé Claude, également habile peintre sur verre. Guillaume et Claude, appelés à Rome, y firent en commun de nombreux ouvrages, tant au Vatican qu'à Santa-Maria-del-Popolo. Malheureusement, quelques années après, lors du siège de Rome par le connétable de Bourbon, ces magnifiques vitraux furent détruits pour faire des balles d'arquebuse avec le plomb de leur monture.

Les deux religieux associés avaient fait fortune. Claude en profita si bien pour se livrer à son goût pour la bonne chère qu'il mourut bientôt par suite d'excès de table. Guillaume, désormais seul, retourna en Toscane, se fit naturaliser citoyen d'Arezzo, exécuta encore de nombreux ouvrages pour cette ville, pour l'église Sainte-Félicité de Florence, pour Castiglione-del-Lago près Pérouse, et pour Cortone où il peignit une nativité du Christ et son baptême.

Vasari, qui admirait beaucoup les vitraux de Guillaume, dit qu'ils étaient peints sur des verres fabriqués par Francesco Livi, de Gambassi, près Volterra, et que, ces verres étant malheureusement trop montés de ton, cela nuisait un peu à leur transparence[1].

Guillaume de Marseille mourut en 1537, à l'âge de soixante-deux ans. Il avait formé plusieurs élèves, parmi lesquels il faut compter Benedetto

1. T. II, p. 136 et suiv.

Spadari de Rome, Batista Borro d'Arezzo et Maso Porro de Cortone. Cette dernière ville eut encore, au XVI^e^ siècle, un peintre-verrier, Michel-Ange Urbani, qui y travaillait en 1564.

Dans les États Pontificaux, nous trouvons encore la peinture sur verre représentée :

A Rome, en 1447, par un moine nommé Fra Giovanni ;

A Orvieto, dès le XIV^e^ siècle, par Francesco di Antonio et par Andrea di Mino; au XVI^e^, par Domenico di Stefano ;

A Pérouse, en 1411, par le moine Fra Bartolomeo ; — en 1446, par Francesco Barone, — et, plus tard, par le Flamand Nicolas Arrigo ;

A Bologne, au XV^e^ siècle, par un autre étranger, Jacques l'Allemand, natif d'Ulm (1411), qui obtint, dit-on, les honneurs de la béatification, et, en 1575, par un Frison nommé Gérard Ornerio[1].

Dans le nord de l'Italie, nous trouvons la peinture sur verre également cultivée à Venise dès le commencement du XIV^e^ siècle, et particulièrement florissante à Milan pendant tout le cours du XV^e^.

Venise, la ville du verre par excellence, ne pouvait rester étrangère à une de ses plus brillantes applications. Aussi voyons-nous, dès l'an 1335, un nommé Mano occupé à décorer de vitres peintes une chapelle dei Frari. Cependant nous ne

1. Ce nom et ceux de la plupart des peintres flamands ou hollandais employés en Italie semblent avoir été singulièrement dénaturés par les auteurs qui nous les ont transmis.

lui connaissons que très peu de successeurs. Venise paraît avoir eu plus à cœur d'assurer la prospérité de sa belle industrie, en fournissant la matière première aux autres villes d'Italie, qu'en leur fournissant des artistes pour la mettre en œuvre. Nous trouverons cependant encore, au siècle suivant, deux peintres vénitiens à Milan.

A Milan, en effet, c'était tout autre chose. Là, on venait de construire une immense cathédrale qui, par sa forme non moins que par son étendue, offrait à la peinture sur verre le champ le plus vaste qu'on pût imaginer. Aussi vit-on, pendant toute la première moitié du XV^e^ siècle, une nuée de peintres sur verre s'abattre sur cette magnifique église.

Le premier en date est un certain Paolino de Montorfano, qui y travaillait dès l'an 1404. — En 1407, le vénitien Tomaso Diassantis était appelé à Milan en qualité de *maestro di fenestre da vetro*. A la date de 1416, nous trouvons mentionnés dans les registres de l'œuvre de la cathédrale trois peintres (qui semblent avoir été Français d'origine), avec le titre de *magistri a vitreatis*. Ils se nommaient Bartolomeo (di Francia), Stefano da Pandino et Zanino Agni. — Puis prennent rang successivement un autre vénitien nommé Nicolas en 1417; — puis, en 1419, Giovannino Recalcato, Michellino Mulinari de Bisotio, et Maffiolo de Crémone, — après eux Cristoforo de Zavattaris, — et enfin Cristoforo de Scrofatis, qui travailla de 1429

à 1438. Ce dernier clôt la liste : après lui (et bien longtemps après), nous ne trouvons qu'un étranger, Conrad de Cologne, employé à la vitrerie de la cathédrale de Milan en 1548.

C'est une chose remarquable qu'il en fut à peu près de même dans toute l'Italie. On n'y rencontre plus guère au XVI^e^ siècle que des peintres sur verre étrangers. A Venise seulement, nous voyons encore à cette époque un Italien, Girolamo Mocetto, peindre d'après Vivarino de grandes verrières qu'on admire encore. Mais, à Florence même, la peinture sur verre n'est plus représentée que par des étrangers, deux peintres flamands connus seulement par leurs prénoms de Georges et de Gauthier.

Enfin, Vasari nous fait encore connaître (mais sans indiquer les lieux où ils travaillèrent) trois Flamands, Jacques Felaert, Jean Ack et Borghese, d'Anvers, et deux Hollandais, Dirck Stass, de Campen, et Aert Van Oort, de Nimègue.

On voit par là et par ce qui précède que, de tout temps, les étrangers figurent dans une large proportion parmi les peintres-verriers qui ont contribué à décorer les églises de l'Italie.

Mais ce qu'il y a surtout lieu de remarquer, c'est qu'à peu d'exceptions près, la pratique de la peinture sur verre cessa d'être cultivée par les artistes italiens à partir de la fin du XV^e^ siècle. Dans aucun autre pays, cette branche de l'art ne fut abandonnée aussi tôt.

Espagne.

L'Espagne est certainement l'un des pays de l'Europe où la peinture sur verre fut le plus tardivement cultivée. Elle n'y apparaît guère que vers la fin du XIV^e^ siècle, et toutes les recherches de l'académie de Saint-Ferdinand n'ont pu faire découvrir aucun nom de peintre-verrier antérieur au commencement du XV^e^. Le plus ancien qu'on ait recueilli est celui du peintre Dolfin, qui travaillait à Tolède en 1418. Cette ville, qui paraît ainsi avoir été en quelque sorte le berceau de la peinture sur verre en Espagne, fut aussi celle où cet art fut le plus constamment cultivé à partir de cette époque. Elle produisit une succession non interrompue d'artistes en ce genre, parmi lesquels figurent, selon l'ordre chronologique : en 1429, Luiz ou Louis, qui paraît avoir été Français d'origine ; — en 1439, Pedro Bonifacio ; — en 1459, Pablo, Cristobal et un autre artiste français nommé Pedro ou Pierre. Puis viennent au XVI^e^ s.: en 1503, Vasco de Troia (Français sans doute, lui aussi, et originaire de la ville de Troyes qui possédait alors une si florissante école de peinture sur verre), et après lui : en 1509, Alexo Ximenes ; — en 1513, Juan de la Cuesta et Gonzalo de Cordoue ; — en 1522, Juan Campa ; — en 1534, Juan de Ortega ; — en 1574, Nicolas de Vergara dit le Vieux, souche d'une famille de peintres-verriers, dont l'un des membres,

Juan de Vergara, travaillait en 1590, et un autre, N. de Vergara, surnommé *el Mozo*, en 1606. — Enfin, pour compléter la liste des verriers de Tolède dont les noms sont parvenus jusqu'à nous, il me reste à citer Manuel Aparicio, qui vivait au XVIII^e^ siècle.

La ville d'Espagne qui, après Tolède, posséda le plus grand nombre de peintres sur verre est Séville. Mais leur art ne semble avoir été pratiqué qu'un siècle plus tard qu'à Tolède. Les plus anciens dont les noms soient parvenus jusqu'à nous paraissent même avoir été des étrangers. C'est d'abord un Allemand, Christophe Micier, qui peignait en 1504 ; — puis, en 1510, un autre artiste, simplement désigné sous le nom de Jean, fils de Jacques, qui passe pour avoir été Français ; — en 1518, Bernardin, dont le surnom de Gelandia (de Zélande) semble indiquer qu'il était originaire des Pays-Bas. A la même date cependant, nous trouvons également à Séville un peintre sur verre espagnol, Juan Vivan ; et, après lui : — en 1519, Juan Bernal ; — en 1526, Pedro Fernandez ; — en 1538, Arnao de Vergara (sans doute de la même famille que les peintres de ce nom qui travaillaient à Tolède vers la fin du siècle) ; — en 1557, un Flamand, nommé Arnaud ; — en 1559, Sébastien de Pesquera, dont le nom semblerait indiquer une origine italienne ; — en 1562, un autre Flamand, Charles Bruxes, — et, en 1569, Vicente Menandro.

Burgos et Avila produisirent aussi bon nombre

de peintres sur verre, dont les premiers connus sont Juan de Valdivieso qui travaillait en 1497, et Juan de Santillana en 1498. Un Hollandais, Nicolas de Hollande, et un Français, Georges de Bourgogne (Jorge de Borgona), exerçaient leur art dans les mêmes lieux en 1535 et 1541. Dans le courant du XVI^e^ siècle, travaillaient également à Burgos Diego de Salcedo, Arce, Francisco Espinosa et son fils Hernando. En 1624, Valentin Ruiz y faisait quelques restaurations.

Les splendeurs de Madrid sont de plus récente origine. Aucun peintre sur verre connu n'y travailla avant la deuxième moitié du XVI^e^ siècle. Pélégrin Resen[1] et son fils Renier, qui vivaient en 1565, y ont laissé la réputation d'un grand talent. Un Allemand, nommé Ulrich Estaenheyl, peignait également à Madrid vers cette époque. Au commencement du siècle suivant nous y trouvons encore : — en 1600, Antonio Pierres et Diego de Ludeque ; — en 1602, Diego del Campo ; — et, en 1605, Georges Babel, dont la nationalité paraît douteuse.

La décoration du célèbre palais de l'*Escorial* ne remonte également qu'à la seconde moitié du XVI^e^ siècle. Parmi les peintres sur verre qui y concoururent, on a conservé les noms de Diego Diaz, Galceran, François et Fernand de Espinosa, qui travaillaient de 1565 à 1571.

1. Le même sans doute que Pelgrin Roesen qui travaillait à Gand et à Bruxelles vers la même époque.

Nous trouvons encore la peinture sur verre cultivée à Cuença : — en 1548, par un Hollandais nommé Géraud ; — en 1562, par Diego de Valdivieso, et aussi par ce même Sébastien de Pesquera qui peignait à Séville.

Dans la seconde moitié du XVI^e^ siècle, Juan Guasch peignait à Tarragone, et Octavio Valerio à Malaga. Enfin, cent ans plus tard, nous trouvons à Ségovie Francisco Herranz, dont le nom a une consonnance beaucoup plus allemande qu'espagnole, et Juan Danis, qui a laissé, dit-on, un précieux manuscrit sur la peinture sur verre conservé depuis lors dans les archives de l'église à la vitrerie de laquelle il a travaillé.

Remarquons, en terminant, deux choses :

La première, c'est que les artistes étrangers figurent pour plus d'un quart parmi les peintres sur verre connus de nous comme ayant contribué à la décoration des principales églises de l'Espagne.

La seconde, c'est que le XVI^e^ siècle est le seul où la peinture sur verre ait été un peu généralement cultivée dans les diverses provinces de ce royaume.

Les pays que je viens de passer en revue ne sont pas les seuls qui possèdent des églises ornées de vitraux peints. Il s'en trouve d'un bout à l'autre de l'Europe, depuis Lisbonne jusqu'à Drontheim sur les confins de la Laponie. Mais, à ma connaissance, la peinture sur verre et ses monuments n'ont été jusqu'ici l'objet d'aucune

étude spéciale dans les pays autres que ceux dont j'ai fait mention. Si les informations relatives à ces monuments font presque entièrement défaut, à plus forte raison ignorons-nous les noms de leurs auteurs. En Portugal seulement, on a gardé le souvenir de deux peintres sur verre du XV^e^ s. qui contribuèrent à la magnifique décoration du célèbre couvent de Batalha, et encore sont-ce deux Flamands. L'un d'eux, maître Jean, y travaillait en 1459. L'autre, nommé Guillaume Belles, recevait en 1473 le titre de *Mestre dos Vidraços de el Rey*. En raison de leur nationalité, c'est parmi leurs compatriotes que j'ai dû leur réserver une place sur la liste générale qui va suivre.

LISTE ALPHABÉTIQUE

DES PEINTRES-VERRIERS ÉTRANGERS A LA FRANCE, DONT NOUS AVONS PU RETROUVER LE NOM.

Allemagne.

Acker (Peter). — Nordlingen. — 1452.
Baumgartner (Johann-Wolfgang). — Augsbourg. — 1712-1761.
Beneken (Johann). — (?). — 1640.
Besserer (Nikolaus). — Augsbourg. — XVIII^e^ s.
Brechtel (Johann). — Nüremberg. — † 1521.
Buno. — Hildesheim. — 1029-1039.
Conrad, de Cologne. — Milan. — 1548.

Crœmer. — Ulm. — 1480.
Daucher (Johann). — Nüremberg. — 1561.
Dax (Paul). — Innsbruck, Ensisheim. — XVI^e s.
Dittmann (Hans). — Würtzbourg. — 1606.
Dürer (Albrecht). — Nüremberg. — 1470-1528.
Eberhard. — Klosterneubourg. — 1291.
Elzheiner. — (?). — XVII^e s.
Engelhart. — Reichenbach. — XV^e s.
Ess (Hans). — Nüremberg. — 1594.
Estaenheyl (Ulrich). — Madrid. — 1566.
Faber (Johann-Ludwig). — Nüremberg. — XVII^e s.
Fæber (A.). — Halberstadt. — 1620.
Georges. — Francfort. — 1516.
Glæser (Hans et Klaus). — Ulm. — 1441-1460.
Goltzius (Johann). — Mülebrack. — 1550.
Guttenberger (Georges). — Nüremberg. — † 1670.
Hartmann (Joseph). — Augsbourg. — 1745.
Hebenstreit (Johann). — Münich. — 1554-1577.
Helmback (Abraham). — Nüremberg. — XVII^e s.
Henneberg (Rudolf). — Würtzbourg. — 1597.
Herwick. — Kremsmünster. — 1273-1315.
Hirsvogel (August). — Nüremberg. — † 1560.
Hirsvogel (Josias). — Nüremberg. — † 1589.
Hirsvogel (Weit). — Nüremberg. — 1461 † 1525.
Hirsvogel (Weit). — Nüremberg. — † 1553.
Jacques (le B.). — Ulm, Bologne. — 1411 † 1491.
Jean de Cologne. — Liège, Milan. — XVI^e s.
Judmann. — Augsbourg. — 1415.
Juvenel (Nicolas, dit le Vieux). — Nüremberg. — † 1597.

Kircheim (Hans de). — Strasbourg. — 1348.
Kirnaberger (Martin). — Nüremberg. — XVI^e s.
Konrad. — Breslau. — 1394.
Kundemann (Lorenz). — Würtzbourg. — 1593.
Lederer (les frères). — (?). — 1770.
Lindenfrost (Peter). — Ulm. — 1473.
Lindenmeyer (Hans). — Ulm. — XVI^e s.
Margraff (Eckhart) de Minden. — Lucerne. — XVI^e s.
Mayer. — Augsbourg. — 1770.
Merlo. — Cologne. — 1509.
Micier (Christophe). — Séville. — 1504.
Neidhart (Thomas) de Feldkirch. — Insbrück. — XVI^e s.
Reiners (Jelle). — Sueck. — 1600.
Rieder (Georg). — Ulm, Wettingen. — XVII^e s.
Rüscher (Hans), de Bade. — Lucerne. — † 1569.
Schapper (Johann). — Haarbourg près Hambourg. — XVII^e s.
Schœn (Hans). — Ulm. — 1495-1514.
Schorndorff (Conrad). — Ulm. — 1473.
Schwed. — Francfort. — 1516.
Spielberg. — Düsseldorf. — 1619.
Sprengler (Sébastien). — Constance. — XVII^e s.
Sprengler (Wolfgang). — Constance. — 1663.
Stass (Johann). — Campen. — XVI^e s.
Stass (Theodor). — Campen. — XVI^e s.
Stimmer (Abel). — Isenheim. — XVI^e s.
Trautenwolf (Egid). — Münich. — XV^e s.
Unverdorben. — Nüremberg. — 1650.
Volkert (Daniel). — Augsbourg. — XVIII^e s.

Wald (Gallus). — Nüremberg. — XVI^e s.
Walterius. — Klosterneubourg. — 1263.
Wernher. — Tegernsee. — 1068-1091.
Weydenmüllerin. — Dresde. — 1770.
Wiedmann (Georg). — Nüremberg. — 1589.
Wild (Hans). — Ulm. — 1480.

Suisse.

Abesch (Antoine). — Müri. — XVI^e s.
Abesch (Barbe). — Müri. — XVI^e s.
Aegeri (Jean-Henri d'). — Wettingen. — 1623.
Amman (Jobst). — Zürich, Nüremberg. — XVI^e s.
Anthoni. — Bâle. — 1505.
Asper (Hans). — Zürich. — XVI^e s.
Balthaser. — Lucerne, Altdorf. — 1488-1517.
Boppe. — Bâle. — XIV^e s.
Bucher (David). — Sürsee. — 1641-1678.
Buockmann (Jost). — Lucerne. — 1613-1618.
Dax (Paul). — Innsbruck, Ensisheim. — XVI^e s.
Dettikofer (Rudolf). — Lucerne. — 1520-1556.
Dottling (Hans). — Lucerne. — 1648-1656.
Eckart (Jost). — Lucerne. — 1562 † 1591.
Egeri (Carl von). — Zürich. — 1550.
Fallenter (Franz), de Lucerne. — Rathausen. — 1580-1611.
Fallenter (Jost). — Lucerne. — XVII^e s.
Fuchs (Hans). — Lucerne. — 1404-1445.
Geiger (Jean-Georges). — Zürich. — 1597-1674.
Geilinger (Johann-Jakob), père et fils. — Lucerne. 1638-1656.

Gœschel (Oswald). — Maschwanden. — 1513.
Grissach (Peter von). — Lucerne. — 1551-1566.
Guldiner (Hans). — Isenheim. — 1478-1487.
Haffner (Wilhelm). — Soleure, Lucerne. — 1589.
Hagerich. — Coire, Isenheim. — 1570-1578.
Hammerer (Matthæus). — Lucerne. — 1522-1541.
Han (Balthazar). — Bâle. — † 1598.
Harbogen (Benedict). — Lucerne. — 1516.
Harer (Nicolas, dit). — Bâle. — XV^e s.
Hauser (Jost). — Lucerne. — 1648.
Hegli. — Hoffzungerau. — XVII^e s.
Heinrich (Hans-Ulrich). — Fribourg. — 1589.
Hermann. — Bâle, Strasbourg. — 1420-26.
Hinderegger (Vit). — Meersburg, Lucerne. — 1574-1596.
Hoch (Hans). — Lucerne. — 1496.
Intaler (Wolfgang). — Lucerne. — 1484-1508.
Jakob (Hans). — Sürsee. — XVII^e s.
Jost (Hans). — Sürsee. — XVII^e s.
Kochli (Hans). — Lucerne. — 1500.
Kraft (Joseph). — Lucerne. — 1600-1610.
Kraft (Martin). — Lucerne. — 1600-1610.
Kreyenbühl (Alexander). — Lucerne. — 1551-1552.
Kuffer (Hans). — Lucerne. — 1568.
Lang (Hans-Caspar). — Fribourg. — 1570.
Lingk (Barthélemy). — (?). — 1580.
Lingk (Bernard). — Eberstein, Molsheim. — 1621-1624.

Lingk (Lorenz). — Eberstein, Molsheim. — 1524-1531.
Lipp (Hans). — Lucerne. — 1573-1595.
Loisel (Janinus). — Genève. — 1429.
Ludmann. — Bâle. — 1423.
Mannewetsch ou Wannenwetsch. — Bâle. — 1730.
Margraff (Eckart), de Minden. — Zürich, Lucerne. — 1577-1594.
Margraff (Jost). — Lucerne, Appenzel. — 1580-1616.
Maurer (Christophe). — Zürich. — 1598.
Maurer (Josias). — Zürich. — 1530-1581.
Maurer (Josias, dit junior). — Zürich. — 1564-1631.
Menlin. — Bâle. — 1373.
Meyer (Ludwig). — Lucerne. — 1619-1631.
Meyer (Dietrich). — Zürich. — 1571-1628.
Moser (Jost). — Lucerne. — 1535-1577.
Moser (Martin). — Lucerne. — 1538 † 1570.
Müller (Michel). — Zug. — 1580.
Müller (Paul). — Zug. — 1639.
Müller (Peter). — Lucerne. — 1521-1556.
Nüscheler (Christophe). — Zürich. — 1580-1615.
Opfer (Caïn et Abel). — (?). — 1574.
Pfyfer (Jacob). — Lucerne. — 1525.
Rauff (Hans-Heinrich). — Lucerne, Blatten. — 1629-1658.
Rebach (Gaspard). — Lucerne. — 1579-1615.
Schilliger (Joh.-Ant.). — Lucerne. — XVII^{e} s.

Schorndorf (Conrad de). — Lucerne. — 1480-1524.
Sidler (Rudolf). — Lucerne. — 1478.
Sprüngli (Jakob) de Zürich. — Nüremberg. — 1598.
Stadler (Gottfried). — Zürich. — XVI^e s.
Steiner (Léonard). — Lucerne. — 1648.
Stimmer (Abel). — Schaffhouse, Isenheim. — 1570-1578.
Stimmer (Christophe). — Schaffhouse. — 1570.
Stimmer (Tobias). — Schaffhouse. — 1570.
Stœr (Joseph). — Untersee. — 1627.
Stracholfus. — S. Gall. — IX^e s.
Strasser (Jean-Rodolphe). — Zürich. — 1680.
Thuot (Charles). — Lucerne, Sürsee. — 1673-1675.
Thuot (Charles-Louis). — Sürsee. — 1687.
Thuot (Jean-Christophe). — Sürsee, Lucerne. — XVIII^e s.
Trommeter (Heinrich). — Ruswyl. — 1619-1627.
Tschapp (Hans-Jost). — Sürsee. — 1634-1712.
Tschapp (Heinrich). — Sürsee. — 1625-1641.
Wægmann (Jacob). — Bruch. — 1605-1656.
Walter (Frédéric). — Berne. — XV^e s.
Weber (Heinrich). — Zürich. — 1566.
Werner (Hans). — Lucerne. — 1473-1486.
Werner (Hans). — Lucerne, Munster. — 1600.
Winterthur (Jean de). — Bâle. — 1373.
Wirzil (Heinrich). — Lucerne. — XV^e s.
Wolf (Jean ou Jacques). — Zürich. — 1618.
Zerner (Lucas). — Zürich. — 1488-1511.
Ziltener (Franz). — Schwitz, Lucerne. — XVII^e s.

Belgique.

Adriaens (Lucas). — Anvers, Tournai. — XV^e s.
Arnaud de Flandre. — Séville. — 1557.
Arrigo (Nicolas). — Italie. — XVI^e s.
Assays ou Osshuys (Jean). — Bruxelles, Gand. — 1557.
Barre (Jean de la). — Anvers. — XVII^e s.
Bastoingne (Jean de). — Liège. — 1594.
Belles (Guillaume). — Portugal. — 1473.
Bloemsten (Nicolas). — Anvers. — XVI^e s.
Boels (Pierre). — Louvain. — XVI^e s.
Boels (Simon). — Louvain. — XVI^e s.
Borghese, d'Anvers. — Italie. — XVI^e s.
Brules (Gilles de). — Bruxelles. — XVI^e s.
Bruxes (Charles). — Séville. — 1562.
Caloo (Jean de). — Gand. — XV^e s.
Caumont (Jean de). — Louvain. — XVII^e s.
Charles. — Ypres. — † 1564.
Cloet (Jean). — Bruxelles. — XV^e s.
Coedyck (Cornelis). — Bruges. — 1552.
Daniel (Louis). — Gand. — XVI^e s.
Dierick. — Anvers. — XVI^e s.
Digmann. — Anvers. — XV^e s.
Doop (Jean). — Gand. — XVI^e s.
Dox (Jean). — Gand. — XVI^e s.
Du Bois (Hermann). — Malines. — XVI^e s.
Du Bois (Pierre). — Malines. — XVI^e s.
Eve (Adam). — Mons. — XVI^e s.

Eve (Antoine). — Mons. — XVI^e s.
Eve (Claes). — Mons. — XVI^e s.
Eve (Jean). — Mons. — XVI^e s.
Felaert (Jacob). — Anvers et Italie. — XVI^e s.
Flemael (Guillaume). — Liège. — XVI^e s.
Floris (Jacques de Vriendt). — Anvers et Bruxelles. — 1550.
Gheeraerts (Jean). — Bruges. — XVI^e s.
Gheeraerts (Marc). — Bruges. — XVI^e s.
Gheeraerts (Martin). — Angleterre. — 1590.
Gheerolf (Christian). — Bruges. — XVI^e s.
Gualtieri et ses fils Jean-Baptiste et Georges. — Flandre. — XVII^e s.
Haecht (Jean). — Anvers, Bruxelles. — XVI^e s.
Hardy (Jean). — Liège. — 1598.
Hemskerk. — Collection Zwierlein. — XVI^e s.
Henry. — Mons. — XV^e s.
Henry de Malines. — Chartreuse de Dijon. — 1383-1394.
Jacques. — Gand. — XV^e s.
Jean. — Portugal. — 1459.
Jean de Cologne. — Liège. — XVI^e s.
Joris (David). — Gand, Bâle. — 1501-1556.
Karl, d'Ypres. — † 1564.
Laurent. — Liège, Gand. — 1480.
Leumont (Dirck de). — Liège. — 1460.
Leumont (Thierry de). — Liège. — XVI^e s.
Leumont (Uriéri?) — Liège. — 1595.
Lombart (Jean). — Bruges. — XV^e s.
Loose (Jean de). — Anvers. — XVII^e s.

Louis (Daniel). — Gand. — XVI^e s.
Lowichs (François). — Liège. — 1588.
Lucas, de Heere. — Gand. — 1584.
Martin. — Gand. — XV^e s.
Meertens (Nicolas). — Bruxelles. — XVII^e s.
Motte (Godefroy de la). — Liège. — 1598.
Nivar (Jean). — Liège. — XVI^e s.
Oshuys ou Assays (Jean). — Bruxelles, Gand. — XVI^e s.
Pironnet (Nicolas). — Liège. — XVI^e s.
Pisset (Tilman). — Liège. — 1590-1593.
Platevoet (Mathieu). — Ypres. — XV^e s.
Pours (Georges). — Bruxelles. — (?).
Rambuicht (Cornélis). — Bruxelles. — XVI^e s.
Ringle (Antoine de). — Bruges. — XV^e s.
Roësen (Pelgrim). — Gand, Bruxelles. — XVI^e s.
Rogiers. — Bruxelles. — XVI^e s.
Rombouts (Claes). — Louvain. — XVI^e s.
Sempy (P. de). — Bruxelles, Malines. — 1718.
Smelz (Guillaume). — Liège. — 1591.
Stoop (Jean). — Gand. — XV^e s.
Tamburch (Cornelis). — Gand. — XVI^e s.
Tubach (Paul). — Bruges. — XVI^e s.
Van Balen (Henry). — Anvers. — XVII^e s.
Van Battele (Wouteren). Malines. — XV^e s.
Van Bronckhorst. — Bruxelles. — 1638-1646.
Van Coxie (Michel). — Malines. — XVI^e s.
Van Daele (Cornelis). — Anvers. — XVI^e s.
Van Diepenbeeck (Abraham). — Anvers, Bruxelles. — 1607-1675.

Van Diependale (Heinric). — Louvain. — XV^e s.
Van Eyck (Hubert, Johann et Marguerite). — Bruges. — XV^e s.
Van Gheyn (Jacob). — Anvers. — 1565-1615.
Van Gheyn (Johann). — Anvers. — 1532-1582.
Van der Goes (Hugo). — Gand. — 1480.
Van den Hont. — Malines. — XV^e s.
Van Linge (Abraham). — Oxford. — 1635-41.
Van Linge (Bernard). — Angleterre. — 1622-29.
Van der Lynde (Barthélemy). — Gand. — XV^e s.
Van Meersche (Hans). — Oudenarde. — XVI^e s.
Van der Meulen (Nicolas). — Alckmaer. — † 1694.
Van Orley (Bernard). — Bruxelles et Anvers. — 1490-1560.
Van Pede (Walter). — Bruxelles. — XV^e s.
Van Puersse (Jean). — Bruxelles. — XV^e s.
Van Purse (Joris). — Bruxelles. — XV^e s.
Van Schoonbergen. — Louvain. — XV^e s.
Van Thulden. — Bois-le-Duc, Bruxelles. — 1656.
Van der Veken (Johann-Bapt.). — Anvers. — XVII^e s.
Van der Veken (Peter). — Anvers. — XVII^e s.
Van der Weyden (Roger). — Bruxelles. — XVI^e s.
Vereghen (Josse). — Anvers, Gorcum. — XV-XVI^e s.
Vriendt dit Floris (Jacques de). — Anvers, Bruxelles. — XVI^e s.
Waele (Mathieu de). — Bruges, Ypres. — 1556-1572.
Wert (Jean de). — Liège. — 1480.
Willems (Marc). — Malines. — 1527 † 1561.
Witte (Liéven de). — Gand. — XV^e s.

Wypart (Antoine). — Liège. — 1587-1596.
Wypart (Hubert). — Liège. — 1593.

Hollande.

Albert, de Hollande. — Burgos et Avila. — 1520.
Angelecht (A.). — Amsterdam. — 1648.
Antiquus (Johann). — Groningue, Bréda. — 1702-1750.
Beneken (Johann). — (?). — 1604.
Bernaldino de Zélande. — Séville. — 1518.
Boekhorst (Johann). — Harlem. — XVII^e s.
Both et ses fils Jean et André. — Utrecht. — XVII^e s.
Brije (Adrian). — Gouda. — 1591-1597.
Bylert. — Utrecht. — XVII^e s.
Caan (Jacob). — Gouda. — XVII^e s.
Claessoon (Aert). — Leyde. — 1498-1564.
Clock (Cornelis). — Leyde, Gouda. — 1601-1603.
Cornelissen (Cornélis). — Amsterdam. — XVI^e s.
Crabeth (Dirck). — Gouda. — 1555-1576.
Crabeth (Wouter). — Gouda. — 1561-1601.
Damesz (Johann). — Gouda. — XVII^e s.
Dow (Gérard). — Leyde. — XVI^e-XVII^e s.
Duiven (Johann). — Gouda. — 1560.
Feddes. — Haerlingen. — 1620.
Fouchier (Bertrand). — Berg-op-Zoom. — 1609 † 1674.
Géraud, de Hollande. — Cuença. — 1548.
Golzius (Heinrick). — Mülebrack. — 1617.
Golzius (Johann). — Mülebrack. — 1550.

Guerard (Pieters). — Amsterdam. — XVI^e s.
Hendriksz (Govert). — Gouda. — XVI^e s.
Hoet (Gérard), avec son père et son frère. — La Haye. — 1648-1733.
Holsteyn (Peter). — Harlem. — XVII^e s.
Hort (Arnold). — Nimègue. — XV^e s.
Jacobs (Hugues), père de Lucas. — Leyde. — (?).
Jansens (Peter). — Amsterdam. — 1612 † 1672.
Jansze (Claes). — Rotterdam, Gouda. — 1601.
Joachim. — Bois-le-Duc. — 1607.
Jorissone (Arnt). — Bois-le-Duc. — 1569.
Kouwhoorn (Peter). — Leyde. — 1626.
Kuffens ou Kussens (Cornelis). — Amsterdam, Gouda. — 1597-1618.
Lenards (Jacques). — Amsterdam. — XVI^e s.
Lonk (Dirck). — Gouda. — XVI^e-XVII^e s.
Lucas de Leyde. — 1494-1533.
Maarz (Jean). — Horn. — XVII^e s.
Nicolas de Hollande. — Burgos, Avila. — 1535.
Ornerio (Gérard). — Bologne. — 1575.
Ostofries (Johann). — Horn. — XVII^e s.
Ostofries (Katharina). — Alkmaer. — XVII^e s.
Poost (Johann). — (?) — 1620.
Razzet (Jakob). — Bois-le-Duc. — XVII^e s.
Stass (Dirck), de Campen. — Italie. — XVI^e s.
Slob (Johann). — Edam. — 1643.
Swanenbourg. — Gouda. — (?).
Thibout (Wilhelm). — Harlem, Gouda, Delft. — 1560-1599.
Tomberge (Wilhelm). — Gouda. — † 1678.

Toornevliet (Abraham). — Delft. — XVII^e s.
Urye (Théodore de). — Gouda. — XVII^e s.
Uytenwael. — Gouda. — XVI^e s.
Van Bronckhorst (Johann). — Utrecht. — XVII^e s.
Van Cool (Lorenz). — Delft. — 1550.
Van Deventer (Jean). — Bois-le-Duc. — 1567.
Van Dyck. — Bois-le-Duc. — XVI^e s.
Van Kuyck (Jean). — Dordrecht. — 1560 † 1572.
Van der Masen (Everard). — La Haye. — XVII^e s.
Van der Meulen (Niklaus). — Alkmaer — † 1694.
Van Noord (Lampert). — Amsterdam, Gouda. — XVI^e s.
Van Oort (Aert). — Nimègue, Italie. — XVI^e s.
Van der Spelt (Adrian). — Gouda. — XVII^e s.
Van Thulden. — Bois-le-Duc. — XVI^e s.
Van der Ulft (Jacob). — Gorcum. — 1627.
Van Veen (Gérard). — Groningue. — XVIII^e s.
Van Veen (Peter). — Groningue. — XVIII^e s.
Van Zyl (Dirck). — Utrecht, Gouda. — 1556-1596.
Vercurg (Jean). — Utrecht, Gouda. — XVII^e s.
Veregius ou Vereghen (Josse). — Gorcum. — XV^e s.
Verhaast (Arthus). — Gouda. — † 1666.
Verhoek (Peter). — Gorcum. — † 1702.
Volkert (Claes). — Harlem. — XVI^e s.
Vrije (Adrien de). — Gouda. — 1594-1597.
Vytenwael ou Uytenwael (père et fils). — Utrecht, Gouda. — XVI^e s.
Westerhout. — Utrecht. — XVII^e s.
Zell. — Utrecht. — XV^e s.

Angleterre.

Athelard (John). — Westminster. — 1351.
Bachler. — Westminster, Oxford. — XVIII^e s.
Becwitt. — Arundel. — XVII^e s.
Bownde (Richard). — Cambridge. — XVI^e s.
Coventry. — Londres. — XIV^e s.
Eginton (Francis). — Windsor, Oxford. — XVIII^e s.
Flower (Bernard). — Westminster. — XVI^e s.
Forrest. — Windsor. — 1791.
Giles (Henry). — Oxford. — 1687.
Godfrey (Robert-Scot). — Paris. — 1769.
Hoone (Richard). — Cambridge. — XVI^e s.
Jarvis. — Chelsea, Oxford. — 1783.
Key (Henry). — Wakefield. — 1799.
Langton (John). — Londres. — 1702-1714.
Lenne (Simon). — Westminster. — 1351.
Lenton (John). — Westminster. — 1351.
Lichesfield (Hugh de). — Westminster. — 1351.
Lincoln (John). — Westminster. — 1351.
Lockmann. — Windsor. — XVIII^e s.
Marlow (Lovegrove). — Oxford. — XVIII^e s.
Nicholson (James). — Cambridge. — XVI^e s.
Oliver (Isaac). — Oxford. — 1700.
Pearson et sa femme.—Londres, Salisbury.—1782.
Peckit (William). — Oxford. — XVIII^e s.
Picket. — Lincoln. — 1762.
Price (Joshua). — Oxford. — † 1765.
Price (William). — Oxford, Merton. — 1696-1702.

Price (William) junior. — Oxford, Gloucester. — 1708.
Pruddle (John) de Westminster. — Warwick. — XV^e s.
Reve (Thomas). — Westminster, Cambridge. — XVI^e s.
Rowe (Edward). — Londres. — † 1763.
Rowell. — Reading. — XVIII^e s.
Searson. — Oxford. — XVIII^e s.
Southwarts. — ? — XIV^e s.
Sutton (Baptiste). — Shoderich. — 1635.
Symons (Simon). — Cambridge. — XVI^e s.
Thornton (John). — Coventry, York. — XIV^e s.
Williamson (Francis). — Cambridge. — XVI^e s.

Italie.

Agni (Zanino). — Milan. — 1416.
Allegretis (Nicolas de). — Sienne. — 1464.
Andrea (Giovanni di). — Florence. — 1447-1453.
Antonio (Francesco di). — Orvieto. — 1377.
Arrigo (Nicolas). — Pérouse. — XVI^e s.
Bartolomeo (Fra). — Pérouse. — 1411.
Bartolomeo di Francia. — Milan. — 1416.
Barone (Francesco). — Pérouse. — 1446.
Bernardo (Fra). — Florence. — 1477.
Bindo (Fra Ambrogio di). — Sienne. — 1404-16.
Borro (Batista). — Arezzo. — 1540.
Castello (Giacomo di). — Sienne. — XIV^e s.
Claude. — Rome. — XVI^e s.

Cristoforo (Fra). — Florence. — 1477.
Contro (Cristoforo di). — Sienne. — 1452.
Diassantis (Tomaso), de Venise. — Milan. — 1407.
Donato. — Florence. — XV^e s.
Dono. — Sienne. — 1287.
Falesomè (Giacomo). — Sienne. — XV^e s.
Fornica (Francesco). — Sienne. — 1379.
Galterio Fiamingo. — Florence. — 1560.
Georgio Fiamingo. — Florence. — 1560.
Ghiberti (Lorenzo). — Florence, Arezzo. — XV^e s.
Giovanni (Fra). — Rome. — 1447.
Giunto. — Sienne. — 1287.
Giustiniano di Todi. — Sienne. — 1432.
Giusto. — Sienne. — 1310-1323.
Guasparre di Volterra. — Sienne, Orvieto. — 1440.
Guillaume de Marseille. — Rome, Arezzo. — 1475-1537.
Livi (Domenico). — Arezzo, Florence. — 1436.
Livi (Francesco). — Florence, Lübeck. — 1434-1436.
Maffiolo, de Crémone. — Milan. — 1419.
Mano. — Venise. — 1335.
Mino (Andrea di). — Sienne, Orvieto. — 1389.
Mocetto (Girolamo). — Venise. — XVI^e s.
Mulinari di Bisotio (Michellino). — Milan. — 1419.
Niccolo (Carlo di). — Florence. — 1447-1453.
Nicolas, de Venise. — Milan. — 1417.
Ornerio (Gérard). — Bologne. — 1575.
Paolino di Montorfano. — Milan. — 1404.
Pandino (Stefano da). — Milan. — 1416.

Paolo (Giacomo di). — Sienne. — XV^e s.
Pastorino. — Sienne. — 1549.
Pecori (Domenico). — Arezzo. — 1450.
Porro (Maso). — Cortone. — XVI^e s.
Ranieri. — Sienne. — XIV^e s.
Recalcato (Giovannino). — Milan. — 1419.
Scrofatis (Cristoforo de). — Milan. — 1429-1438.
Spadari (Benedetto). — Rome. — 1540.
Stass (Dirck), de Campen. — Italie. — XVI^e s.
Stefano (Domenico di). — Orvieto. — XVI^e s.
Tommè di Luca. — Sienne. — XV^e s.
Tuccio. — Florence. — 1389.
Urbani (Michel-Angelo). — Cortone. — 1564.
Zavattaris (Cristoforo de). — Milan. — 1417.

Espagne.

Alberto de Hollanda. — Tolède et Avila. — 1520.
Aparicio (Manuel). — Tolède et Léon. — XVIII^e s.
Arce. — Burgos. — 1581.
Arnao de Flandes. — Séville. — 1557.
Babel (Jorge). — Séville. — 1605.
Bernal (Juan). — Séville. — 1519.
Bernaldino de Gelandia. — Séville. — 1518.
Bonifacio (Pedro). — Tolède. — 1439.
Bruxes (Carlos), Flamand. — Séville. — 1556.
Campa (Juan). — Tolède. — 1522.
Campo (Diego del). — Madrid. — 1602.
Cristobal. — Tolède. — 1459.
Cuesta (Juan de la). — Tolède. — 1513.
Danis (Juan). — Ségovie. — 1676.

Diaz (Diego). — Escorial. — 1565.
Dolfin. — Tolède. — 1418.
Espinosa (Francisco). — Burgos. — XVI^e s.
Espinosa (Hernando). — Escorial. — 1571.
Estaenheyl (Ulrich), Allemand. — Madrid. — 1566.
Fernandez (Pedro). — Séville. — 1526.
Galceran. — Escorial. — 1571.
Giraldo de Hollanda. — Cuença. — 1548.
Gonzalo de Cordoue. — Tolède. — 1513.
Guasch (Juan). — Tarragone. — 1571.
Herranz (Francisco). — Ségovie. — 1680.
Juan, fils de Jacobo. — Séville. — 1510.
Jorge de Borgona. — Burgos. — 1541.
Ludeque (Diego de). — Madrid. — 1600.
Luiz. — Tolède. — 1429.
Menandro (Vicente). — Séville. — 1569.
Micier (Cristobal), Allemand. — Séville. — 1504.
Nicolas de Hollande. — Burgos et Avila. — 1535.
Ortega (Juan de). — Tolède. — 1534.
Pablo. — Tolède. — 1459.
Pedro Frances. — Tolède. — 1459.
Pesquera (Sebastian de). — Séville et Cuença. — 1559-1562.
Pierres (Antonio). — Madrid. — 1600.
Resen ou Roesen (Pelegrin). — Madrid. — 1565.
Resen (Renerio). — Madrid. — 1565.
Ruiz (Valentin). — Burgos. — 1624.
Salcedo (Diego de). — Burgos, Avila, Palença. — 1542.

Santillana (Juan de). — Burgos, Avila. — 1498-1550.
Valdivieso (Diego de). — Cuença. — 1562.
Valdivieso (Juan de). — Burgos et Avila. — 1497.
Valerio (Octavio). — Malaga. — 1579.
Vasco de Troia. — Tolède. — 1503.
Vergara (Arnao de). — Séville. — 1538.
Vergara (Juan de). — Tolède. — 1590.
Vergara (Nicolas de), le vieux. — Tolède. — 1574.
Vergara (N. de), dit *el Mozo*. — Tolède. — 1606.
Vivan (Juan). — Séville. — 1518.
Ximenes (Alexo). — Tolède. — 1509.

NOTE

SUR

L'ORIGINE DU GROS TOURNOIS

Par M. L. Maxe-Werly, Associé correspondant national.

Lu dans les séances des 18 juin et 9 juillet 1879.

Dans un article sur le prototype du gros tournois, inséré dans le premier volume des Mélanges de numismatique, MM. de Saulcy et A. de Barthélemy ont cherché à démontrer que cette unité monétaire, dont, suivant l'opinion la plus accréditée, la création remonterait au règne de saint Louis, aurait une origine plus reculée et pourrait avoir pris naissance dans l'atelier de l'abbaye de Saint-Martin de Tours antérieurement à la conquête de la Touraine en 1203 ; qu'il y aurait lieu d'attribuer à Philippe-Auguste et à son successeur Louis VIII les gros tournois aux légendes : PHILIPPVS REX, LVDOVICVS REX — TVRONVS CIVIS, offrant dans la bordure treize fleurs de lis.

Séduit par la façon attrayante dont cette théo-

rie si nouvelle était exposée, je ne songeais nullement à en contester l'exactitude, lorsque peu de temps après, ayant eu la bonne fortune d'acquérir une trouvaille de gros tournois, je découvris un magnifique exemplaire aux légendes : SANCTV MARTIN' — TVRONVS CIVIS présentant dans la bordure douze fleurs de lis seulement. Le système émis par MM. de Saulcy et A. de Barthélemy reposant uniquement sur la présence des treize fleurs de lis, la variété que je venais d'acquérir éveilla mon attention ; l'examen auquel je me livrai ébranlant ma confiance, je résolus d'approfondir cette question. Aujourd'hui le résultat de mes recherches ne me permettant plus d'accepter aucune des propositions avancées plus haut, je vais, en raison de leur importance, les examiner séparément.

Je n'ai point à rechercher ici l'origine du type inscrit sur les monnaies de l'abbaye de Saint-Martin de Tours, résultat évident de l'altération du temple carolingien longtemps en usage dans l'atelier de cette ville ; ce qu'il importe de connaître, c'est le moment précis où, sur la monnaie royale, s'opéra l'adoption du châtel tournois.

Antérieurement au XIII^e^ siècle, le type au châtel était particulier à l'abbaye de Saint-Martin de Tours, et si, dès cette époque, les monnaies à ce type jouissaient d'une grande réputation dans le nord-ouest de la France, personne encore n'avait songé à le contrefaire. C'était un type local,

immobilisé dans la province de Tours et qui, malgré sa renommée, n'exerçait aucune influence sur les types monétaires des pays voisins. Il est même probable que jamais le châtel n'aurait eu le succès dont il jouit au moyen âge, si les rois de France ne lui avaient donné une valeur réelle en s'en emparant, et en le plaçant sur les monnaies royales dont le cours était forcé, non seulement dans leur domaine direct, mais encore dans l'étendue des provinces soumises à leur suzeraineté.

La conquête de la Touraine, en 1203, ayant réuni ce comté au domaine de la couronne, le roi de France ne modifia point, sur les monnaies qu'il fit frapper à Tours, le type adopté dans cet atelier; il se contenta de remplacer le nom de la cité par le sien et son titre royal. Pendant un certain temps la légende SCS MARTINVS fut conservée, soit pour ne point rompre brusquement avec la longue habitude que le peuple avait de voir figurer sur les monnaies de ce pays le nom de son patron vénéré, soit parce que, devenu comte de Touraine, le roi avait, comme eux, dû partager avec l'abbaye de Saint-Martin les bénéfices de la fabrication.

Quoi qu'il en soit de cette mesure toute politique, conforme aux usages du temps, cette première modification ne devait point rester isolée ; une transformation complète s'opéra sur le denier au châtel ; le nom de Saint-Martin disparut et la légende TVRONVS CIVI prit place au revers des

monnaies de Philippe-Auguste. Dès lors fut créé le denier tournois proprement dit, dont l'usage devint général et subsista pendant plus de deux siècles.

La création du denier tournois comme monnaie royale remonte donc à l'an 1203 environ, et si pendant quelque temps les espèces frappées à Tours, au nom de Philippe-Auguste, ne constatent en réalité que l'acceptation du type en usage dans cet atelier qui lui a donné son nom, le châtel reçut peu après une consécration définitive ; son apparition sur les monnaies émises dans le duché de Bretagne, vers l'année 1206, en est une preuve.

A cette époque, les troubles survenus en Bretagne offraient au roi de France une occasion favorable pour s'immiscer dans les affaires de cette province et essayer de la réunir à ses états, tentative qui devait aboutir seulement trois siècles plus tard. En sa qualité de suzerain, Philippe-Auguste se déclara le tuteur d'Alix, et, profitant habilement des dissensions qui existaient entre les seigneurs bretons, il prit possession du duché, et y fit frapper monnaie. Les premières espèces émises au nom royal furent au type de la croix ancrée, depuis longtemps en usage à Nantes et à Rennes[1] ; le roi de France s'intitula

1. La trouvaille de Sierck a fait connaître un curieux denier au châtel présentant en légende SCS MARTINVS = REDONIS CIVI que M. Caron considère comme le point de départ de la tentative faite par Philippe-Auguste pour

du chef de sa pupille DVX BRITANIE. A Guingamp il conserva également la tête informe qui caractérise les monnaies de cet atelier ; mais, en somme, le monnayage provincial de la Bretagne ne subit aucune altération, et le nom seul du tuteur d'Alix s'introduisit dans la légende [1].

Tant que ses prétentions ne lui parurent point suffisamment affermies, le roi de France conserva certains ménagements envers de nouveaux sujets que les dissensions entre leurs seigneurs amenaient sous son autorité, et malgré sa reconnaissance par les Bretons qui l'avaient acclamé [2], Philippe-Auguste se garda bien de rompre avec les habitudes et de modifier le monnayage. Mais après la soumission de Gui de Thouars et la retraite de Jean Sans-Terre, songeant déjà peut-être à établir dans ses états l'uniformité dans les types monétaires, le roi de France s'empressa d'affirmer son autorité souveraine en faisant frapper à Rennes des deniers au châtel qui, dès lors, abdiquant tout rapport avec le lieu de leur origine, furent bientôt contrefaits ou imités.

Cette tentative ne réussit point en Bretagne où les monnaies, après l'abandon de cette province

implanter en Bretagne le type du châtel tournois.

1. PHILIPVS REX ou RE = DVX BRITANIE
   BRINꝯV REX = NANII CIVIS
   PHILIPVꝯ RE = CIVI REDONIꝯ
   BRITANDVX REX = TVRONVS CIVII

2. « Rex terram Britanie sibi subjecit, quia non habuit prohibentem. » D. Morice, t. III, p. 107.

par le pouvoir royal, reprirent la croix ancrée répudiée par Philippe-Auguste; mais le type au châtel, employé depuis cette époque sur les espèces royales, devint aussi populaire que le type parisis. Les barons s'étudièrent à transformer leurs monnaies pour les amener insensiblement à imiter le denier tournois. Sous Jean III, comte de Vendôme (1207-1218), le type vendômois se dénature et se transforme en une espèce de châtel; sous Geoffroy V (1235-1259), le type dunois procède de même, sans toutefois se séparer, ni l'un ni l'autre, de leurs attaches originelles, et sans jamais arriver à présenter un châtel parfait. Ce que n'avaient pu ou osé faire les vassaux de la couronne, allait se produire quelques années plus tard et, dès lors, le denier tournois royal, qui avait emprunté son type à la monnaie seigneuriale, se vit à son tour imité, contrefait sans scrupule, par les princes du sang dans les possessions qu'ils tenaient en apanage, puis, de proche en proche, dans les pays étrangers.

La période de 1203 à 1223, dans laquelle naît et s'impose l'emploi du denier tournois, ne me procure point d'autres renseignements sur cette monnaie éminemment royale qui, pendant le court règne de Louis VIII (1223-1226), ne paraît avoir reçu aucune modification. Sous saint Louis la réforme monétaire tentée par Philippe-Auguste, reprenant son mouvement centralisateur, amène alors une transformation complète.

J'ignore si la conquête de la Touraine mit fin au monnayage abbatial de Saint-Martin de Tours, mais il résulte de la trouvaille de Sierck, — dont la plus grande partie (18 kilog. environ) est, fort heureusement pour la science, arrivée entre les mains de M. Gariel, — que la fabrication des deniers à la légende SCS MARTINVS — TVRONVS CIVI dut cesser aussitôt la prise de possession de cette province par Philippe-Auguste. Toutes les pièces à cette légende sont dans un état de conservation telle que les pesées scrupuleusement faites présentent une différence très notable avec celles des deniers PHILIPVS REX — TVRONVS CIVI. La faveur dont les espèces de l'abbaye de Saint-Martin avaient joui pendant si longtemps ne pouvait soutenir avantageusement la concurrence faite par le souverain. En s'emparant du châtel, en lui donnant le prestige d'un type tout à la fois national et royal, la monnaie du roi effaçait complètement la monnaie abbatiale; par ce fait même, il n'était plus permis aux abbés de Saint-Martin de Tours de tirer encore profit d'une fabrication dont le cours, limité à l'étendue de leurs possessions, avait à lutter contre les espèces royales.

Jaloux de son autorité, et désireux de compléter la réforme monétaire entreprise par Philippe-Auguste, son petit-fils n'était point disposé à laisser subsister dans les provinces soumises à son pouvoir le monnayage féodal. Aussi voyons-nous

saint Louis déclarer dans ses ordonnances qu'à l'avenir ses monnaies auraient cours forcé dans toute l'étendue du royaume, et que nul ne pourrait faire frapper des espèces à l'imitation des siennes[1].

Cette interdiction si formelle de 1262 eut pour but de sanctionner, par un édit royal, les remontrances que le roi avait dû précédemment adresser à ses frères Alphonse, comte de Poitou, et Charles d'Anjou, comte de Provence, dont les monnaies frappées à Riom, à Poitiers, à Toulouse, à Tarascon, à Marseille, à Saint-Remy, étaient une véritable contrefaçon des deniers tournois. Cette célèbre ordonnance fut confirmée par un arrêt de l'année 1265 décriant les poitevins, les provençaux et les toulousains imités de la monnaie royale.

Cependant si saint Louis ne souffrait point que le monnayage féodal s'emparât du châtel devenu type royal, et se montrait si rigoureux à l'égard de ses frères, il n'en était point de même quand il s'agissait de répandre au loin, dans les pays étrangers, la renommée dont la monnaie au châtel jouissait dans ses états. Dès l'année 1248, il avait accordé à un de ses anciens sujets, établi en Achaïe, l'autorisation de frapper des deniers à l'imitation du type tournois royal[2].

1. « Nuls ne puisse faire monnoye semblant a la monnoie le Roy que il ny ait dissemblance aperte et devers croix et devers pilles et que elles cessent dès ores en avant. »

2. Je dois à l'amitié de M. G. Schlumberger la communi-

Je ne veux point suivre le denier tournois dans les différentes modifications qu'il eut à subir, ni m'occuper des nombreuses imitations qui en furent faites, soit en France, soit dans les pays étrangers ; il me suffit d'avoir établi la date exacte à laquelle le type au châtel prit place sur la monnaie royale; je vais présentement exposer les raisons qui ne me permettent point d'admettre la proposition émise par M. de Saulcy, relativement au gros tournois de Saint-Martin de Tours que possède M. Gariel.

Dès l'apparition du travail de M. Delombardy, on comprit toute l'importance que présentait la classification des monnaies royales par ordre d'émission ; aussi chacun attendait-il avec une impatience bien naturelle la publication des preuves que ce savant promettait de donner à l'appui des faits avancés dans la rédaction du catalogue de la collection Regnault. La mort de M. Delombardy et la perte de son manuscrit laissaient les numismatistes dans l'incertitude sur la valeur des renseignements annoncés, lorsque M. de Saulcy

cation du document suivant, recueilli dans l'histoire inédite de Romanie de Marino Sanudo : Guillaume de Villehardouin, prince d'Achaïe, étant venu trouver saint Louis dans l'île de Chypre, en obtint la permission de frapper des deniers tournois au type de ceux du roi de France, sous la condition que dans une livre il mettrait trois onces et demie d'argent. Guillaume étant retourné en Achaïe vers 1250, la fabrication de ses deniers tournois ne put donc commencer que vers cette époque.

entreprit de refaire ce travail. Cinq années de laborieuses recherches lui suffirent pour consulter les nombreux documents mis à sa disposition, et, grâce à la publication de cette œuvre impatiemment attendue, il sera permis, un jour, aux amateurs de reprendre avec ardeur et profit l'étude des monnaies royales.

Ce que mon ami et maître, M. Chautard, a tenté sur les monnaies au type de l'esterlin, sera désormais permis à tous ceux qui voudront retrouver l'origine des nombreuses espèces émises sous les rois capétiens ; l'horizon paraît devoir être sans bornes; la connaissance exacte de l'apparition d'un type royal deviendra un guide précieux pour l'étude des monnaies seigneuriales et pour leur classification par ordre d'émission, travail jusqu'alors impossible en raison de l'ignorance où l'on était des documents recueillis par M. de Saulcy. C'est ainsi que, dans mes recherches sur la numismatique du Barrois, il me sera permis de décrire dans leur ordre d'émission toutes les monnaies frappées par nos souverains à l'imitation de la monnaie royale.

Malgré la science bien connue de M. de Saulcy, malgré son ardeur à réunir tous les matériaux nécessaires pour son grand ouvrage, bien des faits lui échapperont sans doute. Les archives consultées par lui n'étant point complètes, les collections qu'il a pu visiter ne renfermant pas, aussi riches qu'elles soient, toutes les variétés émises,

il y aura encore pour chacun de nous, modestes collectionneurs, bien des points obscurs ou faibles qu'il faudra revoir avec attention.

A-t-il existé des sous tournois en nature avant le XIII^e^ siècle ?

Leblanc, à qui il faut toujours recourir quand il s'agit des monnaies royales, ne paraît pas avoir eu une idée bien arrêtée sur l'origine du gros tournois. Ayant emprunté à Petau le dessin d'un gros d'argent PHILIPPVS ⁘ REX FRANC — TV-RO | NES | ARG, monnaie évidemment mal lue ou mal reproduite, il en conclut que Philippe-Auguste dut en faire de semblables. Puis il ajoute : « Je suis persuadé qu'il en fit aussi fabriquer d'autres qui avoient une bordure de fleurs de lys. »

Ce qui avait pu faire naître en lui cette croyance, c'est un gros d'Alost qu'il attribuait à Philippe d'Alsace, comte de Flandre (1168-1191), contemporain de Philippe-Auguste, et dont il traduisait ainsi la légende : PH*ilippus* E*lsatiae* COM*es* FLAN-D*riae*, tandis que cette pièce, d'une époque postérieure, date évidemment de la régence de Philippe de Thiette, qui gouverna la Flandre pendant la captivité de son père, Gui de Dampierre, de 1303 à 1305 : PH*ilippus* F*ilius* COM*itis* FLAN-*driae*.

Ainsi une erreur dans l'attribution du gros d'Alost avait pour conséquence de faire remonter antérieurement au règne de saint Louis la création

du gros tournois ; le savant Lelewel acceptait cette classification et M. de Barthélemy lui-même, dans son Manuel de numismatique du moyen âge (p. 117), adoptait cette attribution en tout contraire aux indications générales développées par lui à la page 63, et dans lesquelles il nomme saint Louis comme ayant le premier transformé en monnaie réelle le sou qui jusqu'alors n'avait été qu'une valeur idéale.

A l'appui de son opinion sur l'existence du gros tournois antérieurement au règne de saint Louis, Leblanc, page 174, signalait un traité de paix conclu à Bayonne le 13 juillet 1289 entre Philippe le Bel et le roi de Castille, relatant différentes monnaies ayant cours en 1220, et parmi lesquelles auraient été mentionnés des *Turones nigri* et des *Turones argentei*. Mes recherches pour retrouver ce traité étant demeurées infructueuses, je suis porté à croire que Leblanc aura commis une erreur de date en indiquant à l'année 1289 ce traité que plus loin, dans son article sur les marabotins, il reporte à l'année 1290. Dans son histoire d'Espagne, Mariana ne parle point d'un traité conclu à Bayonne en 1289, mais il rapporte qu'en 1290, à la suite d'une entrevue dans cette même ville, Philippe le Bel et Sanche signèrent un traité de paix dont j'ai retrouvé deux exemplaires, celui du roi de France et celui du roi de Castille [1].

1. Archives nationales. J. 601 = 23 et 24.

Si dans cet acte il est parlé de *Turones argentei*, il ne faut point en conclure avec Leblanc que le gros tournois avait cours en 1220[1] ; après avoir réglé certaines difficultés relatives aux prétentions de Philippe le Bel sur la couronne de Castille, il y est déclaré que si les terres assignées à Blanche, femme de Ferdinand d'Aragon, ne pouvaient lui assurer le revenu stipulé pour son douaire, on serait obligé de le compléter, et qu'il lui serait payé : « sex milia librarum et sexenta libras turonensium nigrorum, vel valorem in turonensibus argenteis, vel bonis sterlingis, unoquoque turonensi argenteo pro tredecim turonensibus nigris et quolibet sterlingo pro quatuor computatis, sive in aliis monetis aureis, vel argenteis ad valorem suum secundum estimationem campsorum de Navarra. » Soit six mille soixante livres de tournois noirs ou leur valeur en monnaie courante en 1270.

Leblanc n'était sans doute pas bien convaincu

1. Ce document ne paraît point concluant à M. de Wailly, qui, sans affirmer que Philippe-Auguste n'a point fait frapper quelques gros tournois, doute cependant que cette pièce si importante soit antérieure à saint Louis. M. Ad. Vuitry dit que saint Louis commença sa réforme monétaire en 1258 ; mais il n'indique point en quelle année fut créé le gros tournois (*Études sur le régime financier de la France*, p. 440). M. A. de Barthélemy, revenant plus tard sur l'opinion qu'il partageait d'abord avec M. de Saulcy, en fixe l'apparition au 1er août 1266 (*Vie de saint Louis*, par M. Wallon, éclaircissement II, p. 503). Voir pl. 1, n° 3.

de l'existence du gros tournois sous Philippe-Auguste ; car, page 189, il ajoute que, selon l'opinion la plus généralement répandue, saint Louis serait le créateur du gros tournois d'argent ; c'est à cette opinion que je me rallie, toutes mes recherches tendant à en démontrer l'exactitude.

Non seulement on connaît l'ordonnance par laquelle saint Louis détermina l'aloi et le poids de cette monnaie si célèbre, mais encore lorsque sous ses successeurs il s'agit de réforme dans le cours ou la fabrication des espèces, on ne se reporte point aux monnaies antérieures à ce prince, et jamais il n'est question des gros frappés par Philippe-Auguste et Louis VIII. En 1315, sur les réclamations de ses sujets, Louis le Hutin ordonne de fabriquer le gros tournois tel qu'il était au temps de Louis IX ; en 1329, Philippe de Valois veut « qu'on face faire gros tournois d'argent de la valeur et du temps de m^r^ saint Louis et auront cours pour douze bons petits tournois de la valeur et loy de ceux de m^r^ saint Louis. » Ainsi, chaque fois que les monnaies allaient s'affaiblissant, le peuple, qui ne perdait point le souvenir du haut titre qu'elles avaient eu sous ce prince, réclamait-il instamment qu'on en revînt à la monnaie de « monsieur saint Louis. »

Si le gros tournois était antérieur à la prise de possession de la Touraine par Philippe-Auguste, on aurait peine à comprendre que cette monnaie,

si remarquable par son type, n'eût point été imitée, aussitôt son apparition. Or les documents historiques de cette époque sont muets sur le gros tournois, et Charles d'Anjou, comte de Provence, qui le premier fit frapper à ce type, ne put en user avant 1275 [1].

Alphonse, son frère, comte de Poitiers, qui contrefaisait également le type du denier tournois et dès l'année 1241 se renseignait sur la valeur des espèces en renom, « cherchant quelle monnoie nos porrions faire en nostre terre à nostre preu », ne parle point du gros tournois dans la lettre qu'il adresse à ce sujet à son intendant ; il s'occupe des poitevins, des angevins, des nantois, des mançois et des deniers tournois sans parler du gros tournois. Dans l'inventaire des sommes qui lui sont adressées par son trésorier, en 1250, rien n'indique parmi ces espèces d'or et d'argent, achetées pour le compte d'Alphonse, la présence du gros tournois dont la création ne saurait, selon mon opinion, être antérieure à l'année 1266, puisque l'ordonnance de 1265 relative à la monnaie, et réglant le cours des angevins, des mançois et des esterlings, leur assigne une valeur en

1. Poey d'Avant signalait à tort l'exemplaire percé de sa collection comme étant un de ceux qui avaient subi cette opération en vertu de l'ordonnance de 1265, puisque le titre de roi de Sicile inscrit au droit ne put être porté par Charles Ier qu'en 1266, époque à laquelle ce prince prit possession des royaumes de Naples et de Sicile.

deniers tournois et non en gros tournois. Déjà celle de 1262 déclare que « ne seront point refusez parisis et tournois tant soient-ilz pelez, mez qu'ils ayent connaissance devant croix et devant pile qu'ils sont parisis ou tournois », c'est-à-dire deniers parisis ou tournois, sans laisser supposer qu'il puisse être question dans cette ordonnance de la monnaie du gros tournois.

Nulle part, dans les nombreux actes antérieurs au règne de saint Louis qu'il m'a été possible de consulter, je n'ai rencontré les dénominations *Argenteus Turonensis*, *Grossus Turonensis*, *Denarius grossus* ; c'est seulement en 1267 que je rencontre la première mention du gros tournois.

Dans l'ouvrage de M. Boutaric, intitulé *Saint Louis et Alphonse de Poitiers*, j'ai trouvé plusieurs renseignements importants. Par un acte du mois de novembre de cette année, Alphonse donne ordre de frapper vingt milliers de monnaie, dont dix milliers de billon, et dix milliers de gros tournois, pareils à ceux du roi de France. Cette ordonnance ne reçut point son exécution, car le mardi avant la Saint-Thomas (21 décembre) de la même année, Alphonse prescrivait de ne point frapper de gros : *grosse monete argentee*.

Cette même année, dans une ordonnance adressée au sénéchal de Saintonge, Alphonse prescrit de convertir les recettes en monnaies qu'il lui désigne et indique que pour *un denier gros d'argent des gros tournois le roy de France* il devra

donner douze petits tournois. Dans l'ordonnance adressée en août 1268 au sénéchal de Toulouse, réglant le change, il est dit : « Et pour chascun gros denier tornois d'argent le roy de France XII petiz tornois des tornois le roi de France. »

Non seulement l'histoire et les documents monétaires sont affirmatifs sur ce point, mais si on examine le style des premiers gros tournois, on demeure convaincu que leur création ne saurait être antérieure aux dernières années du règne de saint Louis. L'examen fait par M. Demay du gros à la légende *Sanctus Martinus* et de ceux de Philippe et de Louis aux treize fleurs de lis est concluant en faveur de mon système. Selon l'opinion de notre confrère et en raison de la forme des lettres, il n'est guère possible de classer ces monnaies, même au règne de saint Louis, et il convient de les reporter aux dernières années du XIII^e^ siècle.

Quoique la période comprise entre la conquête de la Touraine et la réforme monétaire soit de courte durée, ces soixante années virent la civilisation faire un pas immense ; toute une révolution s'opéra dans les mœurs. Le sentiment artistique prit un développement rapide, conséquence toute naturelle des guerres qui pendant plus d'un siècle avaient mis les Francs en contact avec les peuples de l'Orient, et dont le résultat se révéla par les chefs-d'œuvre du XIII^e^ siècle ; l'autorité royale, fort augmentée sous Philippe-Auguste,

grandit encore sous saint Louis, et rendit seulement alors possible l'entreprise de toutes les réformes que ce prince exécuta vers la fin de son règne.

Indépendamment de la perfection apportée dans la gravure du coin, tant sous le rapport de l'exécution des lettres et du châtel que dans l'heureuse innovation de la bordure formée de petits compartiments renfermant chacun un lis, il est, je crois, une autre raison qui peut faire abandonner l'idée de reporter à Philippe-Auguste la création du gros tournois. Je veux parler de la légende extérieure : *Benedictum sit nomen Domini nostri Dei Jesu Christi*, manifestation évidente de cette profonde piété du seul roi de France que l'Église ait admis au nombre des saints ; invocation du roi chrétien qui à toute heure de sa vie, dans les succès, dans les revers, reportait tout à son Dieu, à son créateur, au seul maître de l'univers : *Christus vincit*, *Christus regnat*, *Christus imperat*.

Peut-on admettre que le gros tournois aurait été créé dans l'atelier de Saint-Martin de Tours et qu'il aurait servi de prototype au gros tournois royal ?

Pour me faire sur cette question une opinion sérieuse, appuyée de documents authentiques, j'ai dû remonter à l'origine du monnayage de Saint-Martin de Tours, et rechercher en vertu de

quels droits cette abbaye frappait monnaie. Puisant à des sources historiques connues de tout le monde, empruntant aux travaux de M. A. de Barthélemy plusieurs documents relatifs à ce sujet, je n'ai rien à apprendre de nouveau sur la nature des privilèges concédés aux abbés de Saint-Martin ; toutefois je crois nécessaire de développer ici le résultat de mes recherches.

Le monnayage de Saint-Martin de Tours est de beaucoup antérieur aux plus anciens documents historiques confirmant à cette antique abbaye le droit de battre monnaie. On ignore l'époque à laquelle lui fut concédé ce privilège, mais les triens RACIO SCI MARTINI, RACIO BASILICI — SCI MARTINI — TVRONVS CIVITAS établissent que dès la fin du VII^e^ siècle il existait dans la ville de Tours deux ateliers distincts, l'un pour le service de l'abbaye de Saint-Martin, l'autre pour les besoins de la cité. Cet état de choses qui dura jusqu'aux dernières années de la période mérovingienne se continua sous les Carolingiens ; les deniers d'argent RACIO.S.M. sont les monnaies de transition qui conduisent le monnayage abbatial jusqu'au temps de l'avènement de Pépin le Bref : PI+PI REX — SCI MARTINI, sous-entendu *racio* ou *moneta*, ainsi que le prouvent les deniers de ses successeurs : CARLVS REX — SCI MARTINI MONETA.

Sous les rois de la seconde race, l'atelier de l'abbaye continua sa fabrication en inscrivant sur ses

produits le nom du souverain ; de son côté, l'atelier royal ne cessa point de frapper monnaie aux noms de Pépin et de ses successeurs jusqu'au jour où, s'étant rendus indépendants, les vicomtes administrant la Touraine reprirent à leur profit, dans l'atelier de Tours, la fabrication que jusqu'alors ils avaient été chargés de surveiller, et qui dès lors devint leur propriété.

C'est vers ce temps, probablement, que l'atelier de Saint-Martin, toujours actif, modifia le type carolingien proprement dit, et plaça sur le droit de ses monnaies la tête de profil accostée des initiales S. M. La présence du monogramme sur ces deniers n'eut plus d'autre valeur que celle d'un type immobilisé en raison de la faveur dont il jouissait encore ; la fabrication ne paraît point avoir été interrompue dans ces moments de troubles et peut-être même, peu de temps après, l'atelier de Saint-Martin absorba-t-il à son tour le monnayage particulier des vicomtes.

Vers la fin du x^e^ siècle la monnaie de l'abbaye se modifie ; elle s'adjoint définitivement la légende TVRONVS CIVITAS, demeurée sans emploi par suite de la fermeture de l'atelier de Chinon, où les vicomtes de Touraine avaient précédemment fait frapper leurs monnaies TVRONES CIVITAS—CAINONI CASTRO ; elle reprend le temple carolingien qu'elle transforme insensiblement, au point d'en produire par une suite d'altérations successives un type nouveau, celui au châtel. Ce

fut ce type qui la caractérisa pendant toute la durée du XI^e^ et du XII^e^ siècle, et dont la bonne renommée, en engageant Philippe-Auguste à se l'approprier, le fit bientôt accepter comme type national sur les monnaies royales.

Si l'examen de la trouvaille de Sierck rend incontestable la date de la cessation du monnayage des deniers à la légende SCS MARTINVS — TVRONVS CIVI, rien ne prouve qu'à partir de cette époque l'abbé de Saint-Martin de Tours ait renoncé à jouir du privilège dont il était en possession depuis tant de siècles ; peut-être même, pendant un certain temps, émit-il la monnaie royale au type de Philippe PHILIPVS REX — SCS MARTINVS, en partageant avec le roi de France, abbé de Saint-Martin de Tours, les bénéfices de la fabrication. Cette supposition ne présente rien de contraire aux usages de l'époque. Mais lorsque les espèces royales à la légende PHILIPVS REX — TVRONVS CIVI furent frappées dans les ateliers relevant de la couronne, son privilège amoindri ne lui permit plus de continuer une fabrication présentant trop peu de bénéfices. Forcés d'interrompre leur monnayage, les abbés de Saint-Martin de Tours ne purent se résoudre à faire l'abandon de leur droit monétaire, et, si leur atelier demeura forcément inactif peu après l'époque de la conquête, ils ne se résignèrent point à renoncer aux antiques privilèges qui avaient été octroyés à leur église.

On ignore l'époque à laquelle le droit de battre monnaie fut concédé à l'abbaye de Saint-Martin de Tours ; Charles le Simple le confirme en 919, Raoul en 924, Louis d'Outremer en 940, et, dès son avènement au trône de France, Hugues Capet s'empresse de ratifier ce droit accordé par les rois ses prédécesseurs. Ces différents actes de confirmation ne furent point assurément les seuls que les abbés de Saint-Martin aient obtenus ; il est même probable qu'à chaque changement de règne ils s'adressaient au nouveau roi pour en obtenir de semblables.

Cédant aux pressantes sollicitations de l'abbé de Saint-Martin, nous voyons saint Louis octroyer au chapitre l'autorisation de frapper monnaie. C'est du moins ce que l'on peut conclure d'un acte du mois d'août 1233, rappelé par Duby, acte qui a complètement disparu, et par lequel ce roi aurait permis à l'église et au chapitre de Saint-Martin de la ville de Tours de faire battre monnaie par Pierre de Chablis [1] nommé par le chapitre, à la charge que la moitié du revenu appartiendrait audit seigneur-roi, « ladite permission volontaire et tant qu'il plaira à icelui seigneur ».

Cet acte, dont je n'ai pu me procurer le texte

1. En 1204, Pierre de Courtenay, comte d'Auxerre et de Tonnerre, constatait la cession des coins de la monnaie d'Auxerre et de Tonnerre à Pierre de Chablis, par Lambert de Bar, qui les possédait à titre héréditaire. M. A. de Barthélemy : *Monnaies des comtes de Tonnerre*, p. 6.

complet, est une confirmation accordée à l'antique abbaye du privilège dont elle avait joui ; mais en reconnaissant cette prérogative, saint Louis prend le soin de stipuler que la moitié du revenu de la fabrication lui appartiendra, et que cette autorisation, toute gracieuse de sa part, ne sera point définitive. Ainsi, dans sa vénération pour saint Martin, si le roi chrétien reconnaît à l'abbaye de Tours le droit de battre monnaie, le roi de France, suivant en cela la politique de ses prédécesseurs, prend soin de restreindre cette concession dans de sages limites ; ce n'est plus qu'une autorisation temporaire pendant la durée de laquelle il prélèvera la moitié des revenus de la fabrication, ce qui, en définitif, la rendait peu lucrative pour les abbés de Saint-Martin de Tours et devait bientôt y mettre fin.

Le fait suivant, dont je dois la connaissance à M. de Barthélemy, vient à l'appui de cette supposition. Vers l'année 1242, un baron de Preuilly en Touraine se plaignait à saint Louis que la suppression du monnayage de l'abbaye lui eût fait perdre une partie de ses revenus[1]. Quel fut le résultat d'une telle réclamation ? je l'ignore, mais il est assez probable qu'elle demeura sans résultat. Néanmoins, si l'atelier de Tours resta depuis

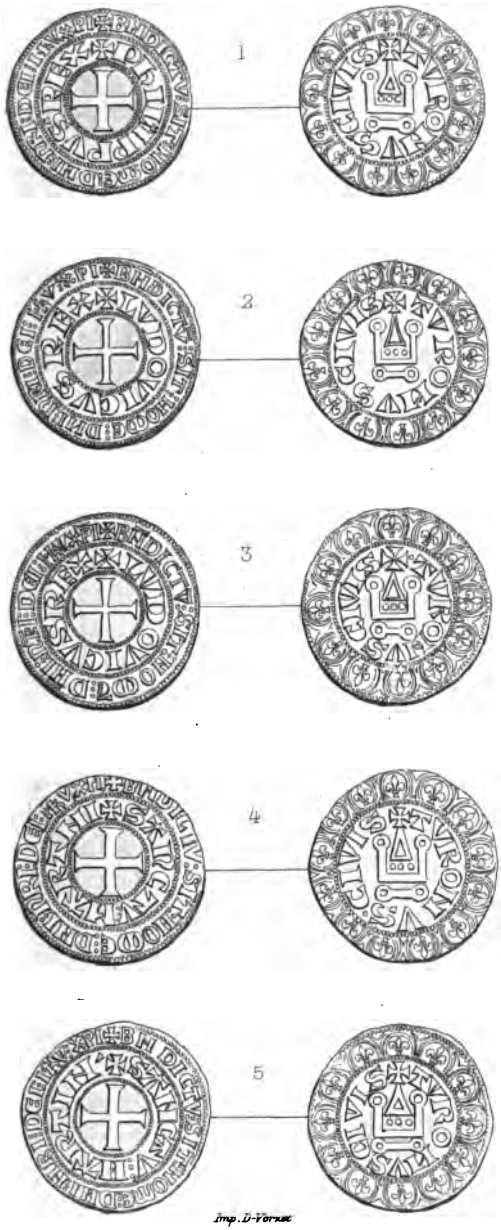
1. Les seigneurs de Preuilly, premiers barons de la Touraine, avoués du chapitre de Saint-Martin, étaient possesseurs de plusieurs droits honorifiques et lucratifs dans cette église.

inactif, les abbés de Saint-Martin ne cessèrent de revendiquer le droit de frapper monnaie, et nous voyons en 1316, sur la demande du Chapitre, le roi Louis X lui confirmer ce privilège.

Dans le règlement de 1315, déterminant le poids, l'aloi et le type que devaient avoir les espèces des barons et prélats du royaume de France « qui se dient avoir droit de faire monnoie », il n'est nullement fait mention de la monnaie de l'abbaye de Saint-Martin de Tours, preuve évidente de la fermeture de cet atelier à cette époque. Ce fut sans doute sur la promulgation de cet édit que le Chapitre de Saint-Martin fit parvenir ses réclamations à Louis X et en obtint la lettre du 12 mai 1316 par laquelle le roi, s'adressant « *aux gens de ses comptes, prescrit de ne point troubler les doyen, trésorier et chapitre de S. M. dans l'exercice du droit de frapper une certaine monnaie, droit qui leur avait été concédé par les rois ses prédécesseurs, et confirmé par son père, malgré que depuis longtemps ils n'en aient point usé* [1]. »

Ici s'arrêtent les renseignements que j'ai pu me procurer sur le monnayage de l'antique abbaye à laquelle M. de Saulcy veut attribuer la création du sou d'argent, devenu le type du gros tournois royal. Rien ne vient à l'appui de cette opinion que je crois mal fondée ; et même, en admettant

1. *La Touraine*, p. 569.



Max Verly del. *Imp. D. Vorms* *Dardel sc.*

GROS TOURNOIS.

que Philippe-Auguste et son successeur Louis VIII aient frappé des gros tournois avec treize fleurons dans la bordure, cela ne serait point une preuve que la pièce de M. Gariel fût antérieure aux règnes de ces deux princes. La variété que je possède de cette curieuse monnaie présentant douze fleurs de lis dans la bordure est certainement postérieure au règne de saint Louis.

† SANCTV' ⁘ MARTIN' — TVRONVS CIVIS, au lieu de

† SAnCTV' ⁘ MARTIn' — TVRONVS°CIVIS, exemplaire de M. Gariel[1].

Doit-on classer aux règnes de Philippe-Auguste et de Louis VIII les gros tournois aux légendes PHILIPPVS et LVDOVICVS, dans la bordure desquels sont inscrites treize fleurs de lis?

Aucun texte ne vient, je crois, appuyer cette classification et jusqu'à ce jour je ne connais que deux exemplaires présentant cette singularité. Le premier, appartenant à la collection de la Société de numismatique, donne en légende *Philippus* avec deux P et la lettre L bidentée, puis, au revers, au lieu de CIVI, le mot CIVIS qui, on le sait, ne se retrouve sur aucun denier, soit de Saint-Martin, soit de Philippe-Auguste, frappé à Tours[2];

1. Pl. 1, nos 4 et 5.
2. Pl. 1, no 1.

or, comme les deniers, parisis ou tournois, appartenant à ce prince donnent tous la forme PHILIPVS avec un seul P, il convient, je crois, de reporter ce gros aux treize fleurs de lis à l'un de ses successeurs, Philippe III ou Philippe IV.

Si l'on consulte les monnaies de Philippe Ier, on remarque que les formes PHILIPPVS et PHILIPVS sont indifféremment employées dans les nombreux ateliers du domaine royal. On retrouve le nom du roi avec deux P à Senlis, à Château-Landon, tandis que les espèces frappées à Pontoise, à Mantes, à Orléans, à Chalon-sur-Saône, à Mâcon présentent toutes un seul P ; à Étampes l'une et l'autre forme étaient également en usage. Remarquons en outre que sur les sceaux de Philippe Ier le nom du roi est inscrit PHILIPVS, quand ceux de Philippe-Auguste, dont le nom sur les monnaies est toujours avec un seul P, présente la forme PHILIPPVS qui est celle adoptée également sur les sceaux par ses successeurs Philippe III et Philippe IV : PHILIPPVS.

Quant à la pièce LVDOVICVS que l'on veut donner à Louis VIII en raison des treize fleurons[1], je dois faire observer que saint Louis ayant émis des gros à treize fleurs de lis, ainsi que l'affirme M. de Saulcy, rien ne s'oppose, je crois, à ce que l'on doive classer au règne de ce prince la monnaie de M. Gariel ; ce qui confirmerait en ce point

1. Pl. 1, n° 2.

mon opinion : que le gros tournois est de création royale et non une imitation servile d'un sou d'argent frappé, vers la fin du XIII^e^ siècle, par les abbés de Saint-Martin de Tours [1].

En effet, comment admettre qu'après avoir émis antérieurement à la conquête ce type véritablement artistique, « la plus belle monnoye, dit Poulain, que l'on puisse trouver et la plus fine et la mieux gravée », le monnayage de cet atelier soit revenu à la fabrication des deniers aux noms de PHILIPVS REX — SCS MARTINVS, PHILIPVS REX — TVRONVS CIVI, LVDOVICVS REX — TVRONVS CIVI ? Cela pourrait difficilement se comprendre.

1. Si le gros tournois, à son origine, reçut dans la bordure douze fleurs de lis, ce nombre ne fut point toujours adopté sur les espèces seigneuriales, françaises ou étrangères, imitées de la monnaie royale. Je trouve en effet dix fleurons sur les gros tournois de Charles, dauphin de France (1349-1364), et d'Édouard III, duc d'Aquitaine (1317-1355). Ce dernier prince émit également des gros à onze fleurs de lis, et en cela il fut imité par Eudes de Bourgogne (1315-1350), Charles, roi de Navarre (1349-1387), Aimoin de Savoie (1329-1343), Louis de Vaud (1302-1350), Henri IV, de Bar (1336-1344), Thomas de Bourlemont, évêque de Toul (1330-1354), Adolphe, comte de Berg (1308-1348), Jean II, comte de Namur (1329-1355), etc., etc. Je retrouve enfin treize fleurons sur les monnaies au châtel de Jean de Namur, sur celles de Henri de Lancastre (1349), frappées à Bergerac, de Guillaume de Juliers (1360-1380), de Raimond III ou IV, prince d'Orange (1335-1393), du pape Clément VI (1342-1352), frappées à Avignon, enfin sur un gros tournois indiqué par Leitzmann, *Numismatische Zeitung*, 1853, p. 5. DNS LODEVICVS TVRONVS CIVIS.

Un curieux manuscrit de la Bibliothèque nationale [1], écrit vers le milieu du XVI[e] siècle, et dont l'existence m'a été signalée par M. de Saulcy, contient le renseignement suivant : « En 1180 Philippe-Auguste estant à Paris ordonna quant au faict de ses monnoyes faire ce qui s'en suit :

« Que ses monnoyes tant d'or que d'argent ou billon seroient continuées en cours, poix et loy comme du temps du prédécesseur roy Louis le Piteux son père, excepté seulement son nom y vouloit estre mis en légende des dites monnoyes.

« Que la monnoye de son royaulme seroit faicte et ouvragie comme s'ensuit : royaulx d'or, florins....., puis enfin gros tournois d'argent, à XII [d] de loy argent le roy... »

Une telle rédaction ne paraît point présenter beaucoup d'exactitude ; aussi ne puis-je croire que l'auteur de ce manuscrit ait puisé ce renseignement aux sources officielles. Si Philippe-Auguste continua, sans y rien changer, le monnayage en cours sous le règne de son père, il faudrait accepter que, sous Louis VII, le gros tournois existait déjà, ce qui est inadmissible. J'ignore où cet auteur anonyme a recueilli les documents monétaires dont il fait précéder les dessins intercalés dans son texte, mais je déclare ne pouvoir accorder aucune valeur au renseignement qu'il

1. N° 5524, p. 34.

donne sur le gros tournois. Quelle confiance peut-on avoir dans un travail où l'on attribue à Philippe-Auguste les doubles parisis de Philippe IV, puis à son successeur les deniers carolingiens de Louis d'Outremer, ceux de Melle LVDVIC — METALLVM ; à Philippe VI, les pièces de Strasbourg du XV^e^ siècle à la légende *moneta argentinensis*. *Gloria in excelsis Deo, etc.*

Je n'accepte donc point comme exacte l'ordonnance de saint Louis que cet auteur du manuscrit rapporte à la date du XX^e^ jour de novembre 1226, et par laquelle ce prince fit faire « gros tournois d'argent fin ayant les uns au haut cercle du costé de la pille XIII fleurs de lis, les autres XII seulement », et je considère comme peu sérieuse cette remarque de l'auteur déclarant que « la supériorité des dits gros tournois d'argent à XIII fleurs de lis plust et fust agréable au seigneur roy, lequel en fist forger autrement quantité d'or du poids de II^d^ XVI grains..... laquelle ouvrage il dédia seulement pour son aulmosne aux pauvres auxquels souvent il lavoit les pieds par humilité. » A cette époque le jeune prince avait onze ans et demi, et ce serait le jour même de son avènement au trône qu'il aurait rendu cette ordonnance? Cela est inacceptable.

Pour clore cette longue dissertation, je conclus en repoussant l'attribution du gros de Saint-Martin de Tours antérieurement à l'année 1204, mon

exemplaire et celui de M. Gariel, à la légende Turonus CIVIS et non CIVI, ne me permettant point en raison de leur style d'accepter une telle proposition. Je préfère y reconnaître cette *certaine monnaie* dont Louis X, en 1316, autorisait la fabrication ; et, dans ces deux variétés uniques, je vois une affirmation du droit de frapper monnaie confirmé par saint Louis et ses successeurs aux abbés de Saint-Martin de Tours, mais non les produits d'un monnayage actif. A cette époque, cet atelier ne fonctionnait plus ; et, dans le règlement de 1315, il n'est point fait mention de la monnaie de la basilique.

NOTE

SUR UNE TAPISSERIE

REPRÉSENTANT

GODEFROY DE BOUILLON

ET SUR LES

REPRÉSENTATIONS DES PREUX ET DES PREUSES

AU QUINZIÈME SIÈCLE.

Par M. J. Guiffrey, membre résidant.

Lu dans les séances des 16 juillet et 12 novembre 1879.

M. le vicomte de Matharel possède, dans son château de la Grange-sur-Allier, une intéressante tapisserie reproduite à l'eau-forte dans une publication récente[1] et que j'ai pu étudier sur une photographie communiquée par M. Léon Palustre.

L'auteur des *Châteaux historiques de la France* attribue cette pièce au XV^e^ siècle et en vante la conservation. Elle représenterait, d'après lui, l'entrée de Godefroy de Bouillon à Jérusalem. Nous croyons qu'il s'est légèrement trompé sur

1. *Châteaux historiques de la France,* par M. Sadoux, chez Oudin, rue Bonaparte, 2 vol. in-fol. avec eaux-fortes.

le sujet et sur la date. Sans vouloir en rien diminuer l'intérêt de ce monument, nous croyons qu'il ne nous est pas parvenu dans son état primitif, que certaines réparations ont altéré singulièrement son ancien aspect.

On lit en effet dans la bordure supérieure l'inscription : *Amor vincit mundum*. Cette devise est bien connue. On la retrouve sur plusieurs tapisseries représentant le *Triomphe de l'Amour* et appartenant à une série dont il existe encore plusieurs exemplaires. L'artiste qui a dessiné cette tenture a demandé ses inspirations à Pétrarque et a figuré dans différents tableaux le *Triomphe de la Chasteté*, le *Triomphe de la Mort*, le *Triomphe de la Religion*, le *Triomphe de Bonne Renommée*, le *Triomphe du Temps*, enfin le *Triomphe de l'Amour*. Le succès de ces compositions allégoriques et morales fut énorme au commencement du XVI^e^ siècle ; de là les nombreuses répétitions de cette série.

La bordure de la tapisserie de M. le vicomte de Matharel appartient donc au XVI^e^ siècle, les vases qui interrompent l'encadrement formé de festons de pampres sont bien dans le goût de la Renaissance. Mais comment se fait-il qu'une devise destinée à surmonter le *Triomphe de l'Amour* accompagne un sujet avec lequel elle n'offre aucun rapport? Cette anomalie s'explique d'une manière fort naturelle. Cette bordure n'appartenait pas primitivement à la tapisserie que nous avons sous

les yeux. Elle encadrait sans doute autrefois un *Triomphe de l'Amour*, dont elle aura été détachée; et on l'a utilisée tant bien que mal pour servir de cadre à l'image de Godefroy de Bouillon.

Deux arguments viennent confirmer cette hypothèse : 1° Le dessin de la bordure n'est pas à l'échelle du sujet central ; il convient à des figures plus petites et plus fines ; un ancien tapissier n'eût pas manqué d'encadrer la grande figure de Godefroy dans des motifs d'ornementation plus larges. 2° Les légendes inscrites sur les banderoles latérales ont été rognées ; les mots ne sont plus complets ; la bordure étant trop resserrée pour le panneau qu'on voulait y placer, on a mutilé la tapisserie, on l'a coupée sur les côtés, plus à gauche qu'à droite, pour la réduire à la taille de son nouveau cadre. Et si on a conservé la légende de la banderole supérieure presque intacte, l'ouvrier inhabile chargé du travail d'adaptation a placé le sujet de travers dans la bordure. Ainsi la jambe du valet qui tient la tête du cheval a été rognée au-dessus du pied. Tous ces détails montrent amplement que la bordure actuelle n'appartient pas au panneau central, mais a été substituée après coup à l'encadrement primitif.

Venons maintenant à l'examen du sujet central.

La composition est des plus simples. Un chevalier, à longue barbe et à moustaches, portant une armure complète, tenant dans la main droite une hache d'armes, le bras gauche caché derrière une

targe de tournoi d'une forme singulière, s'avance vers la droite, monté sur un cheval au pas, richement caparaçonné. Sur l'habillement du destrier les armes de Jérusalem sont deux fois répétées. Elles se retrouvent encore sur le champ de la targe. Ce détail suffirait à donner le nom du personnage qu'on a voulu figurer, quand bien même ce nom ne serait pas répété à deux reprises parmi les inscriptions dont nous nous occuperons tout à l'heure. Le chevalier est escorté de deux varlets ; l'un, qui disparaît à moitié derrière le cheval, pose la main sur sa croupe ; l'autre, armé d'une pique, tient sa bride. Le costume de ces deux hommes de pied appartient, sans contestation possible, au XVI^e^ siècle, comme l'armure allemande du chevalier. D'ailleurs ces deux personnages ne paraissent placés là que comme comparses et pour étoffer la composition. Dans le fond, l'artiste, près d'un arbre de forme singulière auquel il a cru donner peut-être l'aspect d'un palmier, nous montre une ville à tours crénelées, certainement Jérusalem. A côté de ces édifices, au-dessus du cou du cheval, on lit une première fois : *Godefroy de Bilion*. Godefroy de Bouillon, comme premier roi de Jérusalem, portait les armoiries que nous voyons ici.

Toutes les inscriptions qui entourent le sujet central sont relatives à ce fait historique. Malheureusement ces inscriptions, soit par l'effet de la vétusté, soit par suite du traitement barbare que

la tapisserie a subi, ont en partie disparu. Quelquefois il sera possible de restituer les lettres qui manquent ; mais parfois aussi nous ne sommes pas parvenu à trouver un sens aux fragments de mots encore existants.

Les banderoles, dont les enroulements encadrent la scène de trois côtés, forment en quelque sorte trois phrases ou trois inscriptions distinctes. La lecture de l'inscription supérieure ne présente pas de difficulté. On y voit encore : *...x pour nous non fut couronné ... mais d'espines*. On peut aisément ajouter les mots disparus et lire : [*Die*]*x pour nous non fut couronné* [*d'or*] *mais d'espines ;* allusion aux paroles que Godefroy de Bouillon prononça quand il refusa de porter une couronne d'or dans la ville où Jésus avait porté la couronne d'épines.

Les légendes inscrites sur les banderoles latérales sont loin d'offrir une lecture et une interprétation aussi faciles. A gauche, comme on l'a déjà fait remarquer, les banderoles sont incomplètes, une partie des mots manquent. On lit toutefois :

— eux
— odefroy
— billon
— uis
— appellé
— par
— euvres
— vertueuses
— et faictz

Ce qui peut se lire : « *Preux Godefroy de Billon suis appellé roi par mes œuvres vertueuses et faictz.* »

L'autre côté, c'est-à-dire la banderole latérale de droite, paraît commencer après l'inscription supérieure ; et donne ainsi :

pas pour
souverain
Jhesus Christ
lignes que
les ...
strer
de mon
porter poi
sans ...
....

Si le sens général se devine assez aisément, nous n'avons pu arriver à reconstituer les mots d'une manière satisfaisante. Faut-il admettre que la légende se continue sur la partie de la banderole dont nous ne voyons que l'envers? C'est peu admissible. Il est certain qu'il manque des lettres, peut-être des mots. Cependant cette partie illisible paraît moins mutilée que celle qui lui fait vis-à-vis.

Il me reste à proposer une conjecture suggérée par le sujet de notre tapisserie et le texte qui l'accompagne ; cette conjecture, si elle est admise, donnerait à la tapisserie de Godefroy de Bouillon un intérêt tout particulier. Dans les inventaires anciens, une pièce de tapisserie va rarement seule ; le plus souvent plusieurs morceaux sont réunis et

composent une tenture, ou, comme on disait autrefois, une chambre de tapisserie. Ces différents morceaux, appelés à concourir à la décoration de la même salle, devaient offrir un ensemble et, sans répéter les mêmes sujets, reproduisaient généralement des épisodes tirés du même récit, de la même légende. C'est ainsi que les *Triomphes* de Pétrarque, dont il était question tout à l'heure, formaient une tenture de quatre ou six pièces.

Il n'est pas téméraire de supposer que la tapisserie de Godefroy de Bouillon a appartenu à une série de ce genre. Cette hypothèse admise, il devient aisé de déterminer les autres personnages dont les portraits équestres complétaient la tenture. On a dit que la légende latérale de gauche commence par ces mots : « *Preux Godefroy de Billon...* » Or un des sujets les plus populaires et qui reviennent le plus fréquemment dans les inventaires royaux ou princiers du XV^e^ siècle est précisément la légende des *Neuf Preux*. Nous avons signalé [1] plusieurs tentures des *Neuf Preux*, auxquels on a de bonne heure donné pour pendant les *Preuses*. Ces sujets reparaissent constamment sur les comptes de la fin du XIV^e^ siècle. Une tenture des *Neuf Preux* a déjà besoin de restaurations en 1399 ; son exécution remonte donc à une époque antérieure, à 1360 ou 1370 au plus tard. Il est à

1. *Histoire générale de la tapisserie.* Tapisseries françaises. Dalloz, in-fol.

remarquer aussi que les *Neuf Preux* ne marchent pas toujours de compagnie ; on trouve souvent dans les comptes anciens le nom d'un seul de ces personnages légendaires. L'inventaire de Charles VI signale des pièces consacrées à l'histoire d'Alexandre, à celle d'Hector et aussi à Godefroy de Bouillon. Au surplus, voici l'énumération de ces *Preux* qui doivent à une circonstance particulière une popularité qui dure encore. Trois d'entre eux appartiennent à l'histoire sainte, trois autres sont empruntés au paganisme, les trois derniers ont été fournis par le moyen âge. C'est d'abord Josué, David et Judas Macchabée ; puis Hector, Alexandre et César ; enfin Artus, Charlemagne et Godefroy de Bouillon.

L'époque de la plus grande popularité de ces guerriers coïncide avec la découverte des cartes à jouer ; il était donc tout naturel de donner aux figures du nouveau jeu les noms des héros à la mode. Et, de fait, on en retrouve plusieurs sur les plus anciens exemplaires connus des cartes à jouer. Les jeux qu'on fabrique aujourd'hui ont retenu quelques-uns des noms de l'origine. Les trois preux du paganisme sont restés : Hector est le valet de carreau ; Alexandre, le roi de trèfle ; César, le roi de carreau. Des trois héros empruntés à l'histoire sainte, il n'en a survécu qu'un seul : David (roi de pique) ; le moyen âge n'est également représenté aujourd'hui que par Charles (roi de cœur).

Le succès des *Neuf Preux* paraît venir surtout d'un roman de chevalerie d'une date relativement récente, puisqu'on n'en connaît pas de manuscrit antérieur au XIV^e^ siècle. Le mélange des héros païens et chrétiens avec les personnages juifs allait bien aux goûts du moyen âge, qui n'avait retenu de chaque époque que quelques noms et quelques événements, souvent imaginaires, pour en faire les frais ordinaires de tous les poèmes, de toutes les chansons héroïques, de tous les romans de chevalerie.

On conçoit aisément que la cour raffinée de Charles VI se soit éprise d'une vive passion pour ces héros anciens ou modernes, Grecs ou Juifs, qui représentaient la fine fleur de la chevalerie de toutes les époques. Dès que la mode se fut emparée de ces personnages, on voulut les voir représentés sur tous les murs, d'autant plus que leur nombre se prêtait à la décoration complète d'une chambre de tapisserie qui exige ordinairement de huit à dix pièces. Un des témoignages les plus certains de l'immense succès de la légende des *Neuf Preux* est l'empressement que l'on mit à leur donner une suite ou un pendant avec les *Neuf Preuses*. L'imagination du tapissier, ou peut-être d'un romancier, a fait tous les frais de cette seconde tenture dont les éléments n'offrent aucun caractère historique. Leur liste n'a sans doute jamais été fixée d'une manière précise. Judith (dame de cœur) y figurait certainement ; peut-être faut-il y comprendre Pal-

las (notre dame de pique) et même Rachel (dame de carreau) avec Argine (dame de trèfle). D'un autre côté, parmi les personnages féminins représentés sur les tapisseries du roi Charles VI se rencontrent un certain nombre d'amazones qui certes avaient tous les droits à figurer parmi les *Preuses*. C'est la reine Pentasillée, puis Deyphile, Argentine, sa sœur, Synope et Hippolyte, enfin Tamaris et Teucra. Il ne serait pas impossible d'ailleurs que la fantaisie des artistes se fût exercée au sujet des *Preuses*, du moment où leur nom et leur qualité ne se trouvaient pas exactement déterminés par un livre connu de tout le monde.

Dans son *Dictionnaire raisonné de l'architecture française du XI^e^ au XVI^e^ siècle*, M. Viollet le Duc[1] rappelle que le château de Coucy possédait une salle dite des *Preuses* tirant son nom d'une cheminée monumentale dont Ducerceau a conservé le dessin. « Sur le manteau de cette cheminée, dit M. Viollet le Duc, étaient sculptées en ronde bosse, de dimension colossale, les statues des Neuf Preuses portant chacune un écusson sur lequel était gravé un attribut. » Et l'éminent architecte donne une reproduction rajeunie du dessin de Ducerceau, nous montrant les Preuses, le front ceint d'une couronne et tenant de la main droite, qui une lance, qui un sceptre ou une épée, tandis que leur main gauche s'appuie sur le grand bouclier trian-

1. Tome III, p. 201, au mot *Cheminée*.

gulaire debout à côté d'elles. Et l'auteur ajoute ce renseignement : « De ces figures il ne reste qu'une tête découverte récemment, dont la coiffure accuse la fin du XIV^e^ siècle. Nous ne désespérons pas de retrouver d'autres fragments de cette magnifique cheminée (1859). » Nous ignorons si cet espoir s'est réalisé ; mais nous remarquerons que l'époque assignée par le savant antiquaire à l'exécution de ces statues concorde avec les indications que nous trouvons ailleurs, notamment dans les inventaires de tapisseries. La vogue des Preuses date de la fin du XIV^e^ ou du commencement du XV^e^ siècle. Nous voyons par la cheminée de Coucy qu'on leur avait assigné un nombre égal à celui des Preux ; et peut-être cette fameuse cheminée ne fut-elle pas tout à fait étrangère à la popularité de ces héroïnes. N'est-il pas établi maintenant[1] que c'est à un bas-relief sculpté sous Charles V sur le manteau d'une cheminée du château de Montargis, sujet reproduit par Ducerceau, que la légende du chien de Montargis doit son nom et son immense célébrité ?

Pour en revenir à notre tapisserie, il nous paraît hors de doute que cette image de Godefroy de Bouillon appartenait à une tenture des *Neuf Preux*, exécutée vers la fin du XV^e^ ou le commencement du XVI^e^ siècle, sur des modèles connus et en quelque sorte consacrés. De là cette tête de convention qui rappelle le type des empereurs d'Occident. On

1. Voyez l'Introduction de la Chanson de *Macaire*, par M. Guessard.

n'eût pas, il nous semble, donné à la composition cette simplicité si elle n'eût pas été destinée à une suite composée de plusieurs portraits ou, si l'on veut, de plusieurs images analogues. Pour représenter Godefroy de Bouillon sur une pièce unique, on l'eût montré accomplissant quelqu'un de ces exploits qui ont immortalisé son nom ou bien encore recevant la couronne de Jérusalem. Le personnage que l'on voit ici est un empereur quelconque dont il serait impossible de déterminer le nom, sans les inscriptions qui l'entourent, sans les insignes qui décorent son écu. Il en était de même des autres Preux ; on les distinguait les uns des autres, soit par les inscriptions, soit par les armoiries.

Que si l'on s'étonnait de voir la vogue de ce roman se prolonger depuis la seconde moitié du XIV^e^ siècle jusqu'au commencement du XVI^e^, il ne serait pas difficile d'établir par des preuves la continuité de ce succès. Dans un manuscrit de la Bibliothèque nationale, de 1460 environ (f. fr., n° 1093), au milieu d'un traité de la Consolation de Boèce, se trouve (fol. 106 v°) une liste portant ce titre : *Les noms des Neuf Preux et le temps qu'ils trépassèrent*. Cette liste, qu'on ne sait comment rattacher au manuscrit au milieu duquel elle est intercalée, ne donne que les noms des neuf héros avec une date approximative de leur mort.

Pierre Gérard, imprimeur à Abbeville, publie, en 1487, le *Triomphe des Neuf Preux*. Ce même

ouvrage est réimprimé en 1507, à Paris, pour Michel Le Noir. Nous retrouvons deux de nos héros, Alexandre et Charlemagne, auxquels on a adjoint pour la circonstance Pompée, dans le roman *Les Trois Grans*, qui ne porte pas de date, mais qui parut très vraisemblablement à Paris vers le commencement du XVI^e^ siècle. Enfin les *Neuf Preux* reparaissent, au complet cette fois, dans un manuscrit à miniatures du XVI^e^ siècle, consacré en entier au récit de leurs exploits (Bibl. nat., fonds franç. 12598). Mais parmi les nombreuses formes de la légende, la plus curieuse incontestablement, celle qui prouve le mieux l'immense popularité de cette histoire, c'est la suite d'estampes xylographiques qui accompagne l'armorial du héraut Berry ou de Gilles Bouvier (Bibl. nat., fonds fr. 4985). Chacun des guerriers est représenté à cheval sous un arc surbaissé orné de fleurs et séparé de ses voisins par de minces colonnettes. Une courte légende en six vers monorimes de douze pieds rappelle son nom et les plus mémorables de ses aventures. Voici les vers qu'on lit sous la figure de Godefroy de Bouillon :

Je fu duc de Buillon dont je maintins l'onour ;
Pour gerrier paiens je vendis ma tenour,
Ens es plains de Surie je conquis Aumachour,
Le roi Cornumarant ochis en un estour,
Jherusalem conquis et le pais d'entour,
Mors fu XI^c^ ans après Nostre Segnour [1].

1. Les armoiries de Godefroy sur la pièce xylographique

Ces exemples auront suffisamment établi le succès séculaire de la légende des Neuf Preux. Il n'est donc pas étonnant qu'au XVI^e^ siècle on ait encore reproduit en tapisserie une suite de personnages qui jouissait d'une telle faveur. On modifia seulement leur costume ; on les rajeunit quelque peu sans altérer leur physionomie de manière à les rendre méconnaissables. Ainsi la tapisserie du château de la Grange-sur-Allier nous a conservé le type d'un sujet très populaire au XIV^e^ et au XV^e^ s., maintes fois reproduit, et dont pourtant il existe aujourd'hui fort peu d'exemplaires.

et le ms. du XVI^e^ siècle sont les mêmes : écartelées au 1^er^ et au 4^e^ de gueules à la bande d'argent, au 2^e^ et 3^e^ d'argent à la croix cantonnée de quatre croisillons.

Signalons une monographie peu connue sur les monuments qui représentent les Neuf Preux sous ce titre : *Les Neuf Preux, gravure sur bois du commencement du XV^e^ s., fragments de l'hôtel de ville de Metz*. Pau, impr. de E. Vignancour, 1864, in-8° de 56 pages. Cette brochure, capitale sur la question qui nous occupe, se compose principalement d'extraits du *Bulletin* de la Société d'histoire et d'archéologie de la Moselle. Parmi les représentations des Neuf Preux, il convient surtout de rappeler l'F sculpté qui a appartenu à Sauvageot et qui fait aujourd'hui partie du musée du Louvre. Cette lettre présente en dix médaillons microscopiques les images de Jésus-Christ et des Neuf Preux.

MANUSCRIT

DE

L'ABBAYE D'HAUTVILLERS

DIT ÉVANGÉLIAIRE D'ÉBON.

Par M. Edouard Aubert, membre résidant.

Lu dans les séances des 17 décembre 1879 et 17 mars 1880.

J'ai l'honneur de soumettre à l'appréciation de mes confrères, en la faisant passer sous leurs yeux, une série de treize dessins copiés fidèlement d'après le manuscrit de l'abbaye d'Hautvillers, dit Évangéliaire d'Ébon[1], conservé à la bibliothèque de la ville d'Épernay.

1. A propos de cette dénomination, je crois utile de rappeler ici ce que j'ai déjà dit dans ma notice sur le manuscrit carolingien désigné sous le nom d'Évangéliaire de Charlemagne; un évangéliaire est un livre liturgique qui contient les Évangiles du Commun et des Propres, c'est-à-dire ceux de chaque jour, des dimanches et de toutes les fêtes. Il est fait pour être placé sur un pupitre volant ou appuyé contre le retable de l'autel, et à l'aide des nombreux signets dont il est pourvu, il sert à dire les offices. Le manuscrit d'Haut-

L'an dernier, après la fermeture de l'Exposition, où ce manuscrit avait figuré, M. Delisle me fit appeler et me dit qu'il y aurait utilité à copier toutes ces miniatures pour le cas où un incendie viendrait à Épernay, comme à Saintes et à Nancy, consumer des richesses bibliographiques et artistiques réunies à grand'peine depuis longues années. Si un semblable malheur survenait, ajouta notre savant confrère, il resterait alors un souvenir précis de ces intéressantes peintures. Le manuscrit d'Hautvillers était alors sous la garde et entre les mains de M. Paulin Paris. L'éminent académicien, avec une bonne grâce que je n'oublierai jamais, m'autorisa à venir travailler chez lui, à ses côtés, et pendant un mois je copiai les pages que je vous présente aujourd'hui. Malheureusement je dus laisser inachevée cette besogne attrayante. Le maire d'Épernay réclama le manuscrit, et toutes les instances faites auprès de lui pour me permettre de terminer mon œuvre demeurèrent inutiles; le précieux volume fut enlevé.

Une courte description du manuscrit me semble ici nécessaire. Il est tout entier écrit en lettres d'or; les caractères sont tracés avec une grande régularité et avec une égalité et une fermeté de

villers contenant le texte entier des quatre Évangiles, précédé des canons et suivi du *Capitulare Evangeliorum*, n'aurait pas dû recevoir le nom d'évangéliaire sous lequel il est connu.

main qui ne se démentent pas un seul instant. Le vélin est très fin, bien conservé, ne porte aucune trace de piqûre, et il est demeuré assez blanc, sauf dans quelques feuillets légèrement tachés.

Le premier feuillet est occupé, recto et verso, par une dédicace à Ébon, archevêque de Reims; les quarante-six vers léonins qui la composent sont écrits en petites capitales romaines toutes égales, sauf celles du commencement de chaque vers. Ces dernières ont une hauteur double et sont entremêlées de quelques majuscules onciales. Les vers, séparés en deux parties par une marge médiane, donnent à ces deux pages l'aspect de feuilles écrites sur deux colonnes.

Vient ensuite, au deuxième feuillet, une lettre de saint Jérôme au pape Damase. Au troisième feuillet, on trouve le *Prologus quatuor Evangeliorum*. Au sixième feuillet, on lit une seconde lettre de saint Jérôme au pape Damase.

Au septième feuillet commencent les *canons*, ou tables de concordance des quatre Évangiles composées par Eusèbe de Césarée.

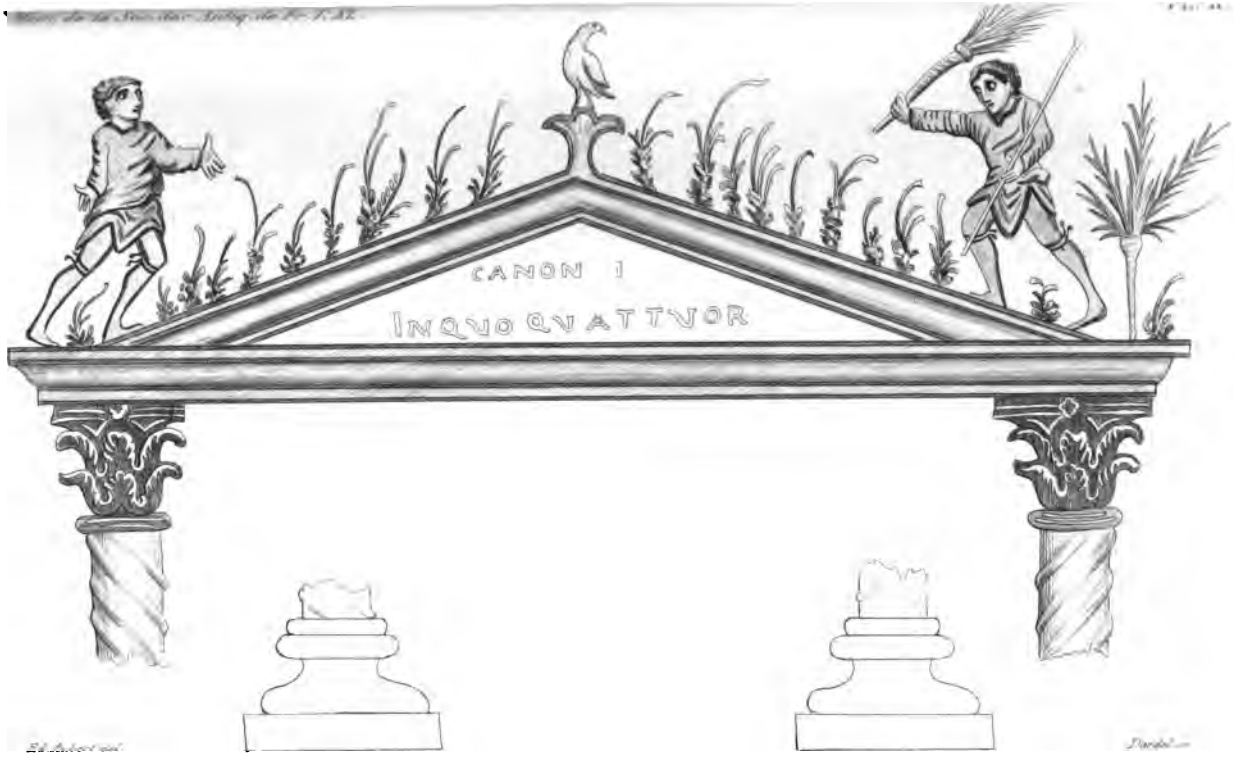
Aux *canons*, succèdent la table des chapitres et le texte des quatre Évangiles. Chaque Évangile commence par une majuscule d'un très beau caractère, et il est précédé d'une grande miniature représentant le saint qui l'a écrit.

Le manuscrit est terminé par le *Capitulare Evangeliorum*, ou tableau indiquant les Évangiles qui doivent être lus aux offices de chaque jour et

aux différentes fêtes de l'année. Après cet exposé sommaire de la partie calligraphique du livre, passons à la question d'art qui prend ici une réelle importance.

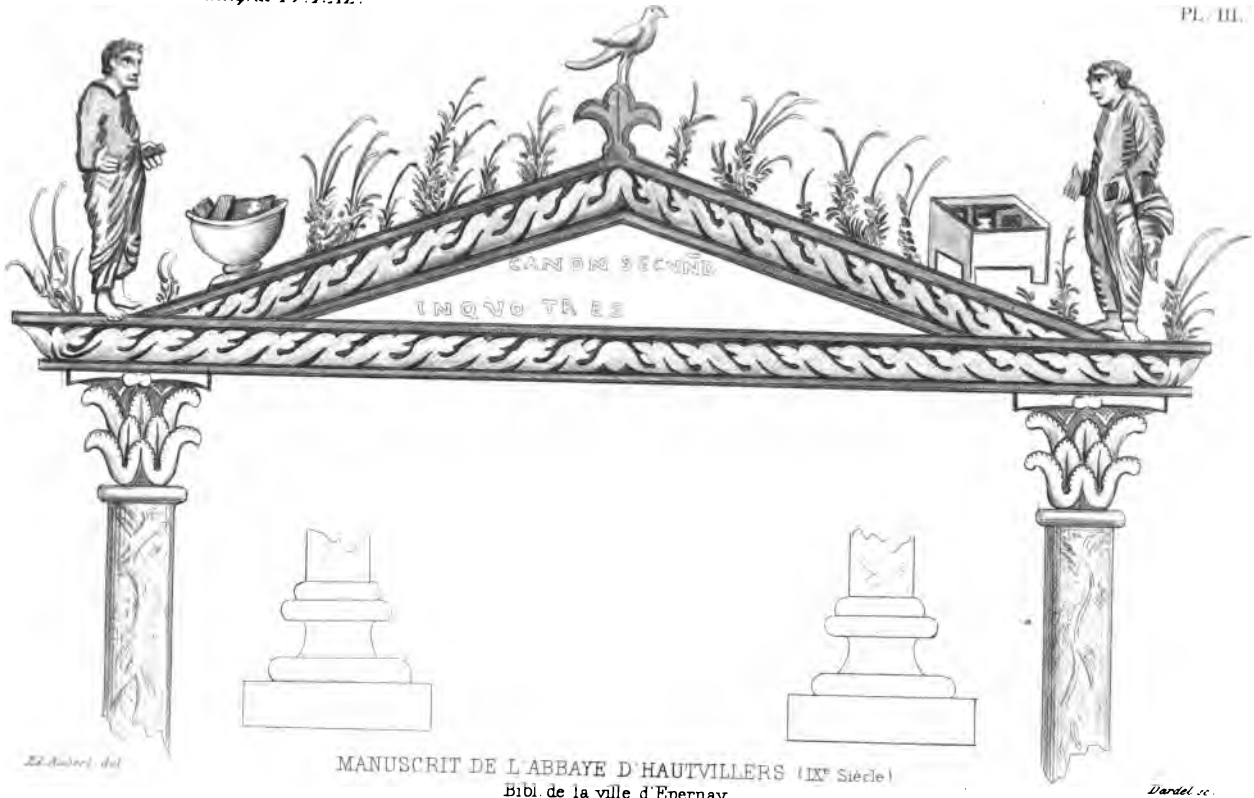
Les canons sont tracés sous des portiques composés d'un fronton triangulaire soutenu par deux colonnes. Les portiques, tous de même dimension, ne diffèrent que par des détails d'ornementation et par les couleurs. Ainsi, dans les uns, les frontons sont formés par le simple assemblage de moulures diverses, dans les autres, les moulures sont séparées par une bande de feuillage. Les colonnes sont tantôt lisses, tantôt torses, et de marbres différents. L'architecture de ces portiques est évidemment composée par un artiste qui possédait une connaissance plus ou moins approfondie de l'art antique. Le profil des frontons, les chapiteaux, qui sont une imitation du chapiteau corinthien, les feuilles dessinées sur les plates-bandes comprises entre les moulures et qui sont une réminiscence de la feuille d'acanthe, tout enfin rappelle à l'observateur certaines fresques retrouvées à Pompéi et établit une présomption, fondée je le crois, en faveur de cette opinion. Au droit des colonnes, aux deux extrémités de la corniche, sont peints des personnages, des animaux et des arbustes qui méritent d'être décrits page par page.

Premier portique : sur ce fronton, l'on voit deux arbustes de nature différente : l'un est cou-



MANUSCRIT DE L'ABBAYE D'HAUTVILLERS. (IXe Siècle.)
Bibl. de la ville d'Epernay

Imp Dumas Vorzet



Ed. Audinet del.

MANUSCRIT DE L'ABBAYE D'HAUTVILLERS (IXe Siècle)
Bibl. de la ville d'Epernay

Dardel sc.

Imp. Dumas Vorzet

vert d'une végétation rare et ses feuilles pointues ont quelque ressemblance avec celles du saule ; sur les branches sont perchés trois petits oiseaux. Le second arbuste présente l'aspect d'un champignon et il est peint des couleurs les plus fantaisistes ; le rouge, le bleu foncé, le jaune et l'or y figurent à la fois. Le sommet du fronton se termine par un ornement qui a la forme d'une moitié de fleur de lys et sur lequel le peintre a dessiné un gros oiseau à crêtes rouges.

Second portique [1] : deux personnages sont debout, têtes nues, vêtus de tuniques étroites, sans ceintures, dont le bas est découpé en larges dents ; leurs jambes sont couvertes de braies collantes et malgré cela serrées au-dessous du genou par des jarretières à bouts flottants. Ces hommes semblent s'avancer l'un vers l'autre ; celui de droite porte de la main gauche un long bâton et de la droite paraît montrer à son compagnon une sorte de corne d'abondance d'où s'élance une gerbe de blé. Celui de gauche a les bras grands ouverts et exprime l'étonnement. Un oiseau est posé sur l'ornement du fronton.

Troisième portique[2] : ici, deux hommes revêtus de longues robes qui descendent jusque sur leurs pieds. Ce sont des lettrés ou des clercs, car ils tiennent à la main des *rouleaux* et devant eux

1. Voir planche n° 2.
2. Voir planche n° 3.

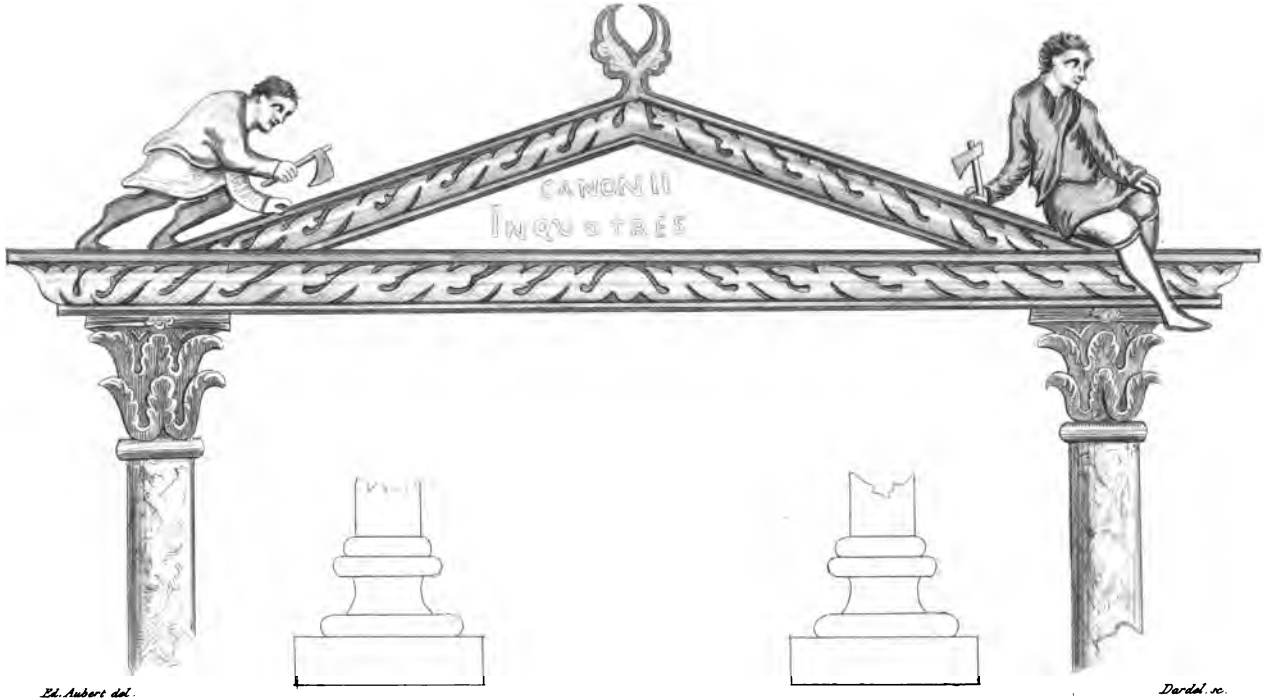
sont placés des coffres, l'un carré, l'autre rond, qui contiennent toute une collection de *rouleaux* semblables. Pourquoi ces personnages ont-ils les pieds nus ? C'est ce que je ne puis expliquer d'une façon concluante. Il y a un oiseau sur l'ornement du fronton.

Quatrième portique : le peintre n'a tracé sur ce fronton qu'un buisson à feuillage de plusieurs couleurs et un arbre élancé dont les feuilles, rassemblées en forme de cône tronqué, sont aussi figurées par des points alternativement jaunes, bleus et rouges.

Cinquième portique[1] : ce fronton est occupé par deux charpentiers, vêtus de braies collantes et d'une tunique flottante qui doit être serrée à la taille par une ceinture, à en juger par le gros pli horizontal qui retombe autour du corps. L'ouvrier de gauche est incliné sur le rampant du fronton et travaille avec un instrument qui rappelle l'*ascia*. Celui de droite se repose, assis la jambe pendante sur la corniche ; il tient à la main une hachette. Le sommet du fronton se termine ici par deux feuilles adossées.

Sixième portique : un paon dessiné et peint avec tant de vérité qu'on le dirait copié d'après nature, puis un oiseau au plumage noir ressemblant pour la forme à une autruche, ornent ce fronton dont le sommet, comme celui du précé-

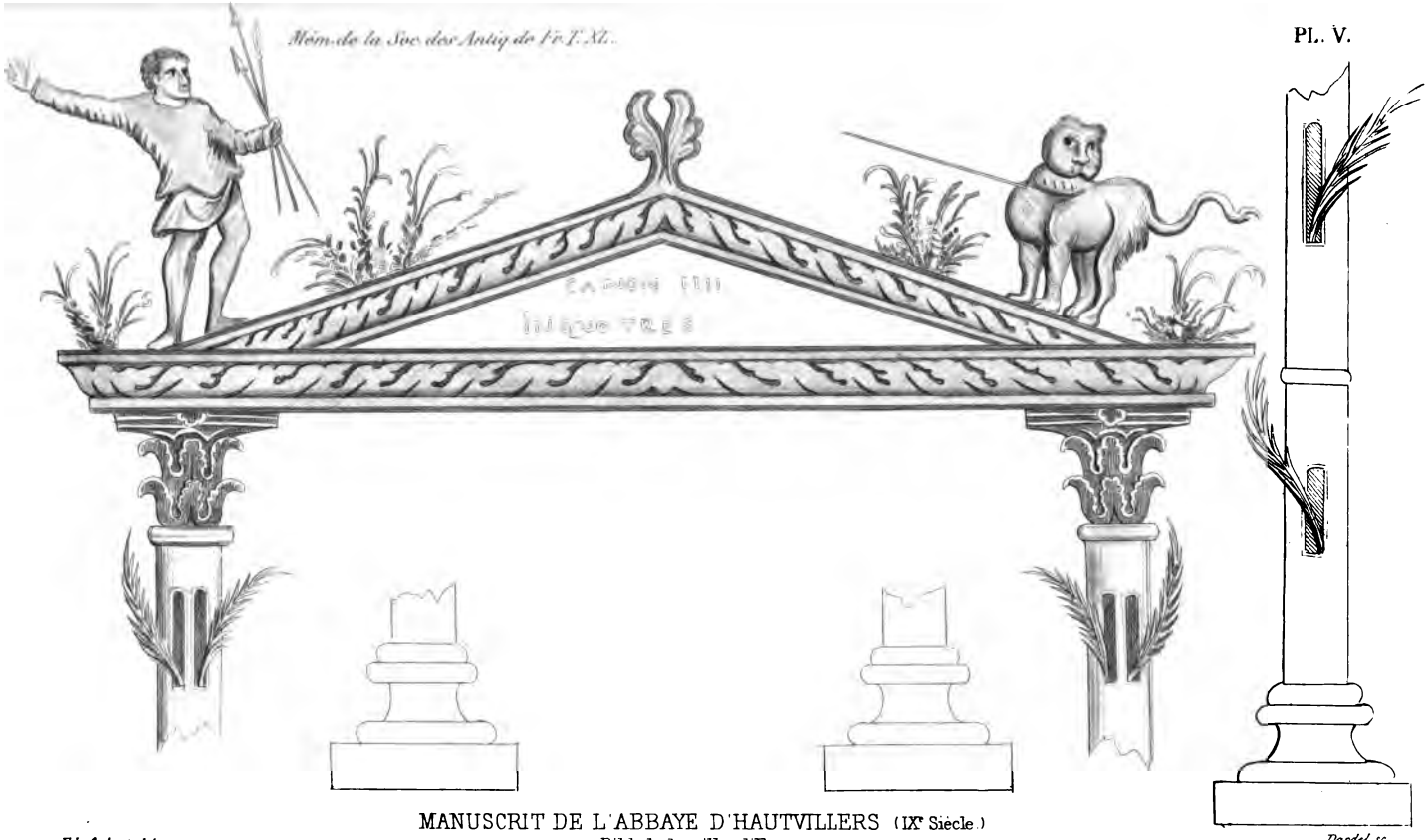
1. Voir planche n° 4.



Ed. Aubert del. *Dardel sc.*

MANUSCRIT DE L'ABBAYE D'HAUTVILLERS (IX^e^ Siècle)
Bibl. de la ville d'Épernay

Imp Dumas Vorzet



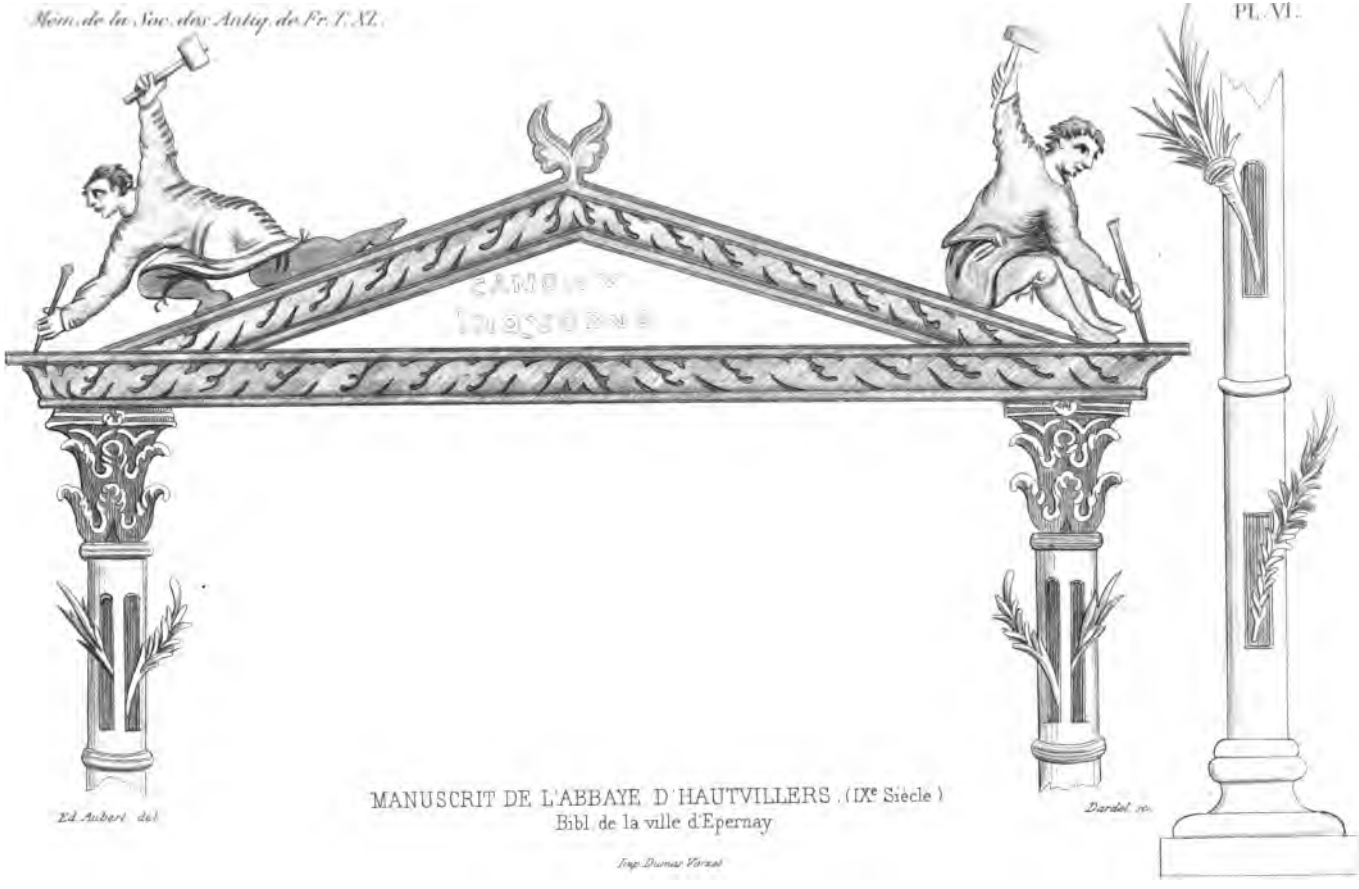
MANUSCRIT DE L'ABBAYE D'HAUTVILLERS (IX^e Siècle)

Bibl. de la ville d'Epernay.

Ed. Aubert del.

Dardel sc.

Imp. D. Vorzet. Paris



Ed. Aubert del.

MANUSCRIT DE L'ABBAYE D'HAUTVILLERS. (IXe Siècle)
Bibl. de la ville d'Epernay

Dardel sc.

Imp. Dumas Varzat

dent, est couronné par deux feuilles adossées.

Septième portique[1] : il est surmonté par un personnage placé à gauche et qui a lancé un trait contre un animal placé à droite. Ce chasseur est vêtu comme les charpentiers du cinquième portique ; le javelot vient de partir, car le bras droit est encore levé et la main ouverte. De la main gauche il tient trois autres javelots. Le mouvement de cette petite figure est admirablement saisi et rendu avec une grande justesse. Il est difficile de définir l'animal qui reçoit la blessure ; est-ce une lionne, est-ce un tigre ? S'il faut avouer qu'il est presque impossible de reconnaître l'espèce de cette bête féroce, on doit aussi s'étonner que le peintre, capable de dessiner si bien certains animaux, tels que le paon et le lion que l'on rencontrera plus tard, ait si mal réussi la représentation de quelques-uns d'entre eux. Les colonnes de ce portique et celles du huitième offrent une composition toute nouvelle. Deux tores les divisent en trois parties, et dans chacune de ces parties sont percées des ouvertures d'où s'élancent de grandes palmes vert et or. Cette disposition est à la fois ingénieuse et d'un effet séduisant.

Huitième portique[2] : deux sculpteurs, dont le costume est semblable pour la coupe à celui des charpentiers décrits plus haut, sauf qu'ils portent des jarretières, occupent les extrémités de la cor-

1. Voir planche n° 5.
2. Voir planche n° 6.

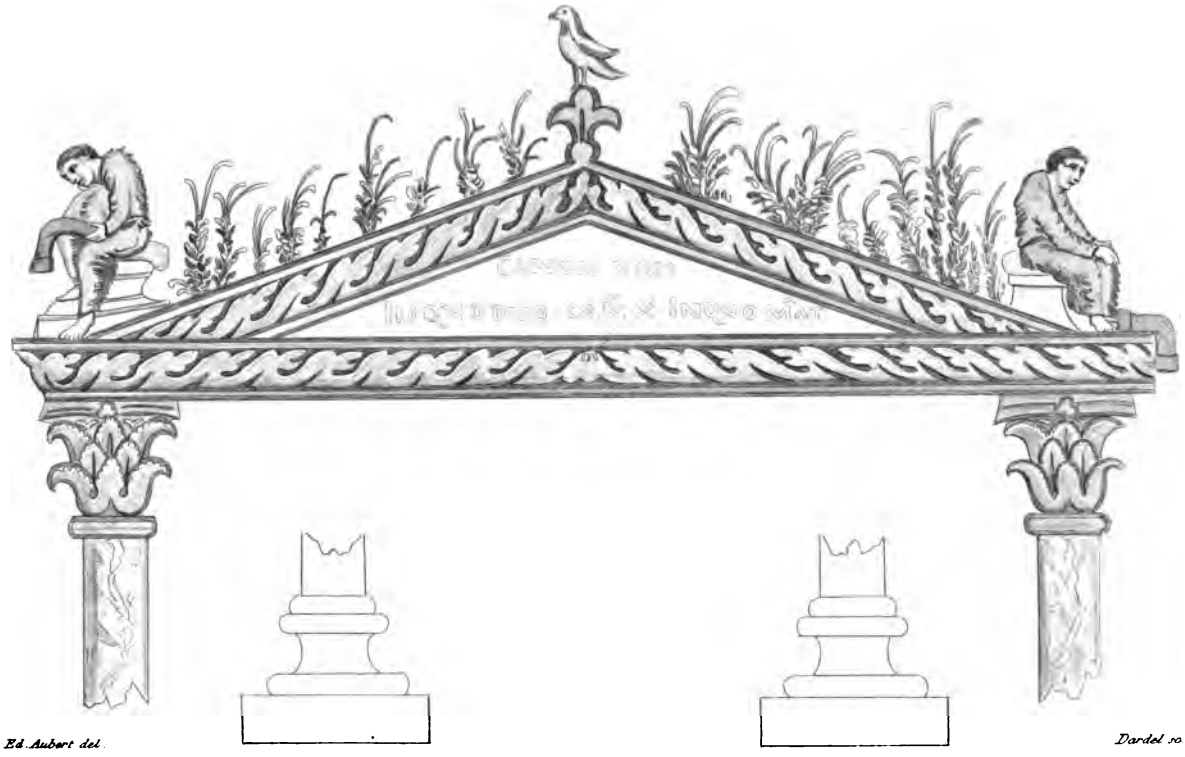
niche. L'ouvrier de gauche, à genoux sur le rampant du fronton, frappe avec une masse en fer sur la tête d'un long ciseau; l'ouvrier de droite fait la même besogne, mais il travaille assis paisiblement.

Neuvième portique : ici, un lion très bien dessiné et peint des couleurs naturelles semble en arrêt et prêt à s'élancer sur un animal que je suppose être un mouton noir et qui est représenté broutant, sans se douter du danger dont il est menacé. Deux petits oiseaux adossés sont perchés sur l'ornement qui décore le sommet du fronton.

Dixième portique[1] : deux clercs ou lettrés, habillés de longues robes, sont assis sur des sièges dorés recouverts de coussins rouges. L'un des deux personnages tient un *rouleau* déployé sur ses genoux et paraît l'étudier; le second a laissé échapper le *rouleau*, qui gît à ses pieds, et réfléchit profondément, les bras allongés et les mains jointes. Ces deux figures ont les pieds nus comme celles du troisième portique.

Onzième portique : sur le fronton sont peints de grands vases où viennent manger et boire des oiseaux de grandeurs différentes et de plumages variés. Le vase et les oiseaux du côté gauche rappellent vaguement les colombes de la belle mosaïque découverte à la villa Hadriana et conservée au Musée du Capitole.

1. Voir planche n° 7.



Ed. Aubert del. *Dardel sc*

MANUSCRIT DE L'ABBAYE D'HAUTVILLERS. (IXe Siecle)
Bibl. de la ville d'Epernay.
Imp. Dumas Vorzet

Ed Aubert del.

MANUSCRIT DE L'ABBAYE D'HAUTVILLERS. (IXe Siècle)
Bibl. de la ville d'Epernay

Dardel sc.

Imp Dumas Vorzet Paris

Enfin, le douzième portique[1] nous montre deux chasseurs vêtus de braies collantes avec jarretières, et de tuniques, l'une étroite, l'autre flottante et serrée à la taille par une ceinture que l'on ne voit pas, mais que l'on devine. Tous deux visent, celui de gauche avec la flèche placée sur son arc, celui de droite avec un javelot, l'oiseau posé sur le sommet du fronton.

Les quatre grandes miniatures représentent les Évangélistes écrivant la vie de Notre-Seigneur. Tous les quatre sont assis sur des sièges recouverts d'un coussin de pourpre; ils tiennent à la main la plume avec laquelle ils tracent les caractères, soit sur les feuillets d'un livre ouvert devant eux, soit sur un *rouleau* développé sur leurs genoux. Derrière eux et dans une partie quelconque du paysage indécis qui sert de fond au tableau, l'œil retrouve leurs symboles, l'homme pour saint Matthieu, le lion pour saint Marc, le veau pour saint Luc et l'aigle pour saint Jean.

Je ne puis offrir à mes confrères que la copie de la miniature représentant saint Jean. Pour les raisons que j'ai données, il ne m'a pas été possible de dessiner les trois autres, mais cette seule copie permettra d'apprécier le beau style des compositions. Saint Jean est d'une grande noblesse, l'attitude est fière, le visage levé vers le ciel où les yeux largement ouverts semblent chercher

1. Voir planche n° 8.

l'inspiration, les plis de l'ample tunique et du manteau, les accessoires, tels que la table où est posé l'encrier, le tabouret sur lequel reposent les pieds nus du saint, tout enfin dans cette œuvre porte l'empreinte d'une pensée élevée et d'un art très avancé.

Les petites figures placées au-dessus des portiques sont campées avec une liberté de pinceau et une justesse de pose vraiment remarquables. La touche est franche, hardie ; la connaissance profonde des lois du dessin est évidente et la main de l'artiste se montre toujours sûre d'elle-même.

Les animaux que j'appellerai naturels, tels que le lion, le paon et quelques-uns des oiseaux, sont représentés avec une recherche de la réalité qui n'est pas contestable, les autres appartiennent au domaine de la pure fantaisie. Ces gracieux tableaux contiennent un ensemble de documents intéressants pour tous, précieux surtout pour ceux qui s'occupent particulièrement de l'histoire du costume.

Les quatre grandes miniatures représentant les Évangélistes dénotent chez le peintre une autre manière de comprendre son sujet. Les têtes très étudiées et très modelées, les cheveux rendus avec minutie, les plis peut-être trop cherchés et trop multipliés des vêtements, le vague des fonds sur lesquels se détachent les figures, sont, à mon avis, le sûr indice d'un parti pris tout différent. Voici comment j'explique cette apparente

contradiction : pour composer les personnages des portiques, l'artiste se sera laissé aller à son inspiration et aura choisi ses modèles dans le milieu où il se trouvait, copiant les costumes et les instruments alors en usage. Pour les grandes figures au contraire, il se sera conformé à une tradition déjà établie depuis longtemps ; mais tout en adoptant ces données et en soignant davantage l'exécution de ces quatre miniatures, il a conservé ses qualités propres. La supériorité de son talent demeurera évidente si l'on veut prendre la peine de comparer son œuvre avec les peintures des manuscrits appartenant à peu près à la même époque. Je citerai, entre autres, les Évangiles donnés en 827 par Louis le Pieux à l'abbaye de Saint-Médard de Soissons, l'Évangéliaire de Charlemagne de Saint-Sernin de Toulouse exécuté à la fin du VIII^e^ siècle, et la Bible donnée à Charles le Chauve par l'abbé de Saint-Martin de Tours[1]. Dans ces trois manuscrits, admirables d'ailleurs, le style est tout autre. Les personnages, il est vrai, sont aussi revêtus de costumes à *la romaine*, mais le type des têtes se rapproche sensiblement des types bysantins et l'architecture diffère complètement. En effet, on n'y rencontre plus le souvenir de l'art antique, les *canons* sont écrits entre

1. Bibliothèque nationale : Évangiles donnés par Louis le Pieux à l'abbaye de Saint-Médard, fonds latin, n° 8850 ; Évangéliaire de Charlemagne, fonds latin, n° 1993 ; Bible de Charles le Chauve, fonds latin, n° 1.

des colonnettes à chapiteaux voisins de l'art roman et supportant des arcs à plein cintre, l'aspect général est tout à fait transformé. Je n'hésite pas à accorder la préférence au manuscrit de l'abbaye d'Hautvillers.

Les initiales peintes au commencement de chacun des Évangiles offrent le plus beau spécimen des majuscules du style carolingien. Elles sont composées d'entrelacs croisés et ajustés avec un goût et une élégance extrêmes.

La date du manuscrit peut être fixée avec toute la précision possible; les termes mêmes de la dédicace sont positifs et indiscutables. Je transcris ici en entier ce document malgré sa longueur; le voici :

Ebo remense decus praesul pastorque coruscus
Celsa et clara farus sanctis per saecula carus
Ordinis omnis honos pariterque piissimus heros
Atque sui compos quin noster ad omnia custos
Pontificum culmen seu dulce et nobile lumen
Cunctorum specimen nostrumque optabile tegmen
Et cleri norma et vulgi pia famine forma
Doctor evangelicus praecelsi regis amicus
Hunc in honore dei petrique in amore beati
Librum jussit agi plenus spiraminis almi
Cujus ad imperium accelerans velociter illum
Abba humilis noster petrus placidusque magister
Coepit anhelanter perfecit et ipse flagranter
Hunc auro interius christi decoravit amicus
Atque ebore exterius pulchre decompsit opimus
Sic et ut ornavit domino petroque dicavit
Culmine apostolico deitatis munere primo

Sicque jubente illo mox paruit hic quoque dicto
Praecepit dominus perfecit vernula fidus
Edixitque sacer celeberrimus atque magister
Effecitque alacer fidissimus atque minister
Jusserat immo pater prolesque peregit amanter
Tertius hos inter christus sit postulo semper
Hic enim evangelici retinentur his duo libri
Mathei ac marci lucaeque johannis et almi
Hic quadriga pii micat ac nitet inclita christi
Quin etiam medici patet hic medicina corusci
Huc vos omnes cuncti properate ardentius aegri
Quaerite hic domini ex animo suffragia summi
Et rapite alti throni hinc passim medicamina christi
Namque hic langores poscentum diluit omnes
Hic facit incolumes citius remeare potentes
Insuper et flentes regredi dat celsus ovantes
Hic est omnipotens necnon super omnia clemens
Hic dabit et vobis optatae jura salutis
Supplicibus votis illum quicumque petetis
Ad quem delictis pro vestris quique venitis
Carmen et hoc legitis dominum deposco petatis
Lucis ut in celsae hoc arse rependat utrique
Donet et eximiae pacis diadema perenne
Eboni almifico quin petro corde pudico
Scilicet eximio dulci cum prole magistro
Sitque illis solio christus retributor in alto
Ipsorum studio quod hic liber emicat auro
Et simul aetherio jugiter potiantur olympo
Cum patre seu nato necnon cum flamine sancto

Cette pièce de vers redondante nous apprend qu'Ébon, archevêque de Reims, — *Ebo remense decus praesul...*[1], — donna l'ordre de faire le

1. Vers 1.

livre — *hunc librum jussit agi*[1]; — et que sur cet ordre, Pierre, abbé d'Hautvillers, commença immédiatement le travail, — *cujus ad imperium, accelerans velociter illum, abba humilis noster petrus placidusque magister coepit anhelanter, perfecit....*[2] — Aux deux vers suivants nous trouvons la description matérielle du manuscrit, écrit en lettres d'or et protégé par une reliure en ivoire, malheureusement disparue aujourd'hui, — *hunc auro interius decoravit atque ebore exterius*[3].

Dans les *Annales bénédictines*, Mabillon a parlé du manuscrit d'Hautvillers, et il a pensé qu'au douzième vers — *petrus placidusque magister* — il fallait reconnaître, avec le nom de l'abbé Pierre, le nom de maître Placide, qui serait alors le peintre et l'écrivain agissant d'après les instructions de son supérieur[4]. Je ne crois pas qu'il soit possible d'admettre cette opinion; le texte de la dédicace y contredit formellement. D'abord, c'est sur l'ordre d'Ébon — *cujus ad imperium* — que le livre a été entrepris; ensuite, s'il y avait eu

1. Vers 9, 10.
2. Vers 11, 12 et 13.
3. Vers 14, 15.
4. « Petrus abbas, cujus tempore Ebo, Remorum antistes, egregium codicem Evangeliorum per Placidum magistrum litteris aureis exarari curavit, ac sancto Petro ibidem obtulit. Hactenus in eodem monasterio asservatur iste codex, cujus initio premittuntur quidam versus, ex quibus sequentes ad supplendam ejus loci historiam excerpere visum est... » [Suit la citation des neuf premiers vers de la dédicace.] (*Annales Benedictini*, t. II, p. 508.)

deux exécuteurs de cette volonté, les verbes seraient mis partout au pluriel, tandis qu'ils sont tous au singulier, non seulement dans les trois vers que je vais rappeler :

Abba humilis noster	petrus placidusque magister
Coepit anhelanter	*perfecit* et ipse flagranter
Hunc auro interius	christi *decoravit* amicus

mais encore dans tous les vers suivants.

Il n'y a donc vraiment qu'un seul artiste et — *placidusque magister* — est une des trop nombreuses épithètes dont ces vers emphatiques sont pour ainsi dire surchargés. La loi grammaticale et le sens littéral de la dédicace sont d'accord pour ne point admettre la personnalité de maître Placide.

Louis le Pieux, alors qu'il gouvernait l'Aquitaine, se souvint d'Ébon, son frère de lait, en fit d'abord son bibliothécaire, puis, en 817, le nomma archevêque de Reims. Ébon demeura en paisible possession de son siège jusqu'en 833 ; mais à cette époque, dans la grande querelle qui divisa l'empereur et ses fils, il prit parti pour Lothaire et vota à l'assemblée de Compiègne la déposition de Louis. En 834, Louis, après avoir battu l'armée de Lothaire, reprit la couronne et chassa de Reims Ébon, qui l'avait trahi. La vie de ce prélat est racontée avec force détails dans le *Gallia christiana*[1] ; je n'insisterai donc pas sur les événements

1. *Gallia christiana*, t. IX, col. 34 et suivantes, *Ecclesia Remensis*.

de cette existence aventureuse, et il me suffira de signaler deux dates, celle de la nomination d'Ébon au siège de Reims, 817, et celle de son expulsion, 834. C'est dans cet intervalle de temps que le manuscrit fut commandé à Pierre, abbé d'Hautvillers, et probablement exécuté.

Maintenant, comment ce volume fut-il retrouvé à la Révolution par les commissaires chargés d'inventorier les trésors religieux, non point dans le trésor de la cathédrale de Reims, mais bien dans celui de l'abbaye d'Hautvillers? C'est là un problème que résout d'une façon très claire et très admissible M. Paulin Paris, dans une courte notice. Le savant académicien suppose avec raison qu'il a fallu un long espace de temps pour terminer un aussi important travail et qu'au moment où l'abbé Pierre aurait pu lui offrir le volume, Ébon avait été déjà expulsé de l'archevêché de Reims.

M. Paulin Paris a lu à l'Académie des inscriptions et belles-lettres (séance du 26 avril 1878) la notice dont je viens de parler[1]. Son travail, plein d'érudition, ne donne qu'une description tout à fait sommaire des miniatures du manuscrit, c'est pourquoi j'ai pensé qu'il était encore permis d'aborder ce sujet. M. Paris cite l'opinion de

1. La notice écrite par M. Paulin Paris a paru dans : 1° *Académie des inscriptions et belles-lettres; Comptes-rendus des séances de l'année* 1878, p. 97-103; 2° *Revue de Champagne et de Brie,* t. VII, p. 87-90.

Mabillon sur l'existence de *placidus magister*, mais il ne prend pas parti dans la question et ne se prononce pas positivement, puisqu'il dit : « *ce qui semble* justifier l'opinion du savant bénédictin... » M. Paris n'est donc pas convaincu de la justesse d'une interprétation qui, je crois l'avoir démontré, blesse les règles de la grammaire et fausse le sens du texte

Le *Bulletin monumental*[1] parle aussi du manuscrit d'Hautvillers dans un article où il passe en revue les merveilles de ce genre offertes aux yeux du public lors de l'Exposition universelle de 1878. Voici ce qu'on y lit : « Cet évangéliaire avait été « commandé par Ébon, évêque de Reims, à un « habile écrivain de l'abbaye d'Hautvillers, nommé « Placide. » L'auteur de l'article a adopté, sans la contrôler, l'opinion de Mabillon.

Après cet exposé, la conclusion se présente naturellement à l'esprit. Le manuscrit d'Hautvillers, dont la date est certaine puisqu'elle peut être fixée à cinq ou six ans près, est une œuvre qui, au point de vue artistique, se distingue des manuscrits de la même époque par son style aisé et si éloigné des types traditionnels qui demeurèrent fidèlement suivis jusqu'à la fin du douzième siècle.

1. Année 1878, page 268.

TROIS INSCRIPTIONS

RELATIVES A DES

RELIQUES RAPPORTÉES DE CONSTANTINOPLE

PAR DES CROISÉS ALLEMANDS.

Par le comte RIANT, membre résidant.

Lu dans les séances des 7 avril et 5 mai 1880.

Parmi les lieux qui ont reçu, à la suite de la quatrième croisade, et conservé jusqu'à nos jours une partie des dépouilles religieuses de Constantinople, il convient de citer Vicence. Ce n'est pas que les habitants de cette ville aient pris part à l'expédition de 1204 et à la distribution de trésors pieux qui suivit la prise et le sac de Byzance; mais postérieurement, et à d'assez longs intervalles, quelques-uns de ces objets sacrés furent recueillis, à la suite d'une double translation, par les sanctuaires vicentins.

En 1259, un évêque de Vicence, le bienheureux Barthélemy de Breganze, qui avait, en qualité d'évêque de Limisso, suivi onze ans auparavant saint Louis en Terre Sainte, reçut de ce prince,

qu'il était venu visiter à Paris au retour d'une ambassade en Angleterre, diverses reliques tirées du trésor de la Sainte-Chapelle [1]. Parmi ces reliques était une sainte Épine, pour laquelle on bâtit à Vicence l'église de la S. Corona.

Quelques années après (avant 1270), le même prélat reçut, en don ou en legs, de Filippa, veuve de Marino Morosini, un magnifique reliquaire byzantin en forme de *tabula*, que ce Morosini avait rapporté de Constantinople [2], et qui fut déposé dans la même église.

Enfin, au commencement du XVI[e] siècle, un autre évêque de Vicence, Pietro Dandolo, descendant du grand doge de 1204, sur le point de passer au siège de Padoue, fit présent à la cathédrale qu'il quittait d'un fragment important de la Vraie Croix, conservé dans sa famille depuis plus de deux cents ans, c'est-à-dire depuis les derniers temps de l'empire latin de Constantinople [3].

Ces divers apports sont moins remarquables en eux-mêmes que par les particularités qui les signalent à l'attention ; les deux premiers, en effet, ont donné naissance à de nombreux et intéressants documents dont j'ai parlé ou parlerai

1. *Exuviæ sacræ C. P.*, I, clxxij, 141-142.

2. Vicence, bibl. publ., *Oggetti di culto*, I, n° 56.

3. C'est Barbarano (*Hist. eccl. di Vicenza*, p. 249) qui donne ce chiffre de « *più di ducento anni* » ; je n'ai aucune raison de révoquer en doute le témoignage de cet historien, qui a eu entre les mains un grand nombre de documents aujourd'hui perdus.

ailleurs[1] ; et je veux aujourd'hui vous entretenir du troisième, à cause d'une inscription singulière qui est gravée sur la relique.

Je rappellerai d'abord combien sont rares les inscriptions gravées sur la matière même des reliques[2] : je ne pense pas qu'on en ait signalé jusqu'ici aucune, quand cette matière était le bois de la Vraie Croix. Il est évident, en effet, qu'un sentiment tout naturel de respect devait empêcher les clercs ou les graveurs de profaner de la pointe d'un outil les objets mêmes de leur vénération.

Je reviens ensuite à la relique : elle a été donnée, comme je l'ai dit tout à l'heure, en 1507 ; c'est ce que prouvent, d'abord, un passage d'une lettre adressée le 1er janvier 1508, au médecin de l'évêque Dandolo, Lodovico Zuffato, par l'écrivain vicentin Bartolomeo Pajello[3] ; puis la pièce suivante :

1. *Exuviæ sacræ C. P.*, II, 141, 154, 159; la plupart seront publiés dans le tome III de cet ouvrage.

2. Le crâne de saint Denis, à Longpont-sur-Aisne, porte une inscription grecque ; voy. Poquet, *Monogr. de Longpont* (1869), pp. 63, 69.

3. « Qui maximum nobis atque immortale monumentum, « et inviolabile pignus reliquit, partem haud exiguam Domi- « nicæ Crucis, sacellumque sua impensa pario marmore « construendum, ac porphyriticis, sive ex ipsa synnade col- « lucentibus polituris, incrustandum. » (*Epist. Barth. Pajelli*, d. A. Magrini, *Sopra la rell. della S. Croce di Vicenza* Thiene, 1860, in-8°, p. 41.)

« 1507, ind. X, 7. decemb., Vicentiæ, in episcopatu, rev. « in Christo pater dominus Petrus Dandulus, Dei et Apos- « tolicæ Sedis gratia episcopus Paduanus, olim Vicentinus. « Volens ad laudem Omnipotentis Dei, et ejus sanctissimæ « Crucis erigere, seu erigi, unam capellam in ecclesia cathe- « drali Vicentina, cui donavit partem ligni sanctissimæ « Crucis, ac fabricæ ipsius, constituit mag. et generosos « equites d. Nicolaum q. d. Simeonis de Thienis, equitem « egregium, et sapientem d. i. u. d. Hieronymum de Seledo « civ. Vicent., gubernatores et suprastantes dictæ fabricæ, « ac ipsius capellæ defensores ac protectores. Insuper r. d. « episcopus consignavit d. Simoni de Portis, archidiacono « Vicentino, unam ex clavibus armarioli, in quo est dictum « lignum Crucis per ipsum donatum ; aliam vult remanere « penes vicarium r. d. episcopi, et aliam penes speciales « d. deputatos ad utilia civitatis. Ex protocolis d. Bartholo- « mæi q. d. Jacobi... not. etc.[1]. »

Le fragment de la Vraie Croix est assez important : il mesure 7 centimètres de haut et 4 de large d'un bout à l'autre des bras de la croix : je n'ai pu savoir s'il était pris en plein bois, ou formé de deux parties assemblées.

Au moment de la donation, il fut enfermé dans un reliquaire d'argent doré, fait en forme de croix et haut d'un quart de bras, qui laissait voir la relique placée entre deux verres : sur le pied était gravé l'écu des Dandolo, sommé d'une mitre et accompagné des lettres : P. D. EPVS. VIC. (*Petrus Dandulus, episcopus Vicentinus*[2]).

Ce reliquaire subsista, sans être ouvert, jus-

1. Publiée dans Barbarano, *l. c.*

2. *Actus visitationis* 1604, d. Magrini, p. 26 ; *Actus visit.* 1656, *ibid.*, p. 29.

qu'en 1676, époque où il fut dépouillé de sa relique et placé au trésor de la cathédrale, tandis que le fragment fut transporté dans un autre reliquaire beaucoup plus riche, fabriqué à l'aide de différents legs pieux, et qui existe encore aujourd'hui [1].

Ce second reliquaire ne fut ouvert qu'en 1748 [2] et en 1854 [3].

Lors de cette dernière visite, on s'aperçut que le bois même de la Vraie Croix portait une inscription très fruste qui avait échappé à l'attention des visiteurs antérieurs : on dressa procès-verbal de cette découverte, et on fit faire le dessin, malheureusement très imparfait, que je reproduis ici [4].

Ces mots HER . MINNE, que les signataires du procès-verbal lurent HER . MIDNE, parce qu'ils prirent pour un D le premier N (mutilé) du second mot, exercèrent leur sagacité, et l'abbé Antonio Magrini, dans une monographie consacrée à la relique [5], et à laquelle j'ai emprunté une partie des

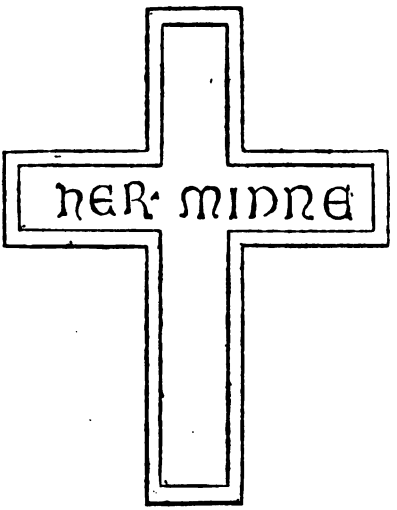
1. Magrini, p. 37 ; le reliquaire de Dandolo, bien que veuf de sa relique, a été très longtemps conservé au trésor de la cathédrale; mais il n'y est plus aujourd'hui.

2. Magrini, p. 32 n.

3. Ibid., p. 34-35.

4. Ibid., frontispice.

5. Magrini, *Op. cit.;* cette monographie a surtout pour but de prouver que la relique en question ne doit pas être confondue avec un autre fragment de la Vraie Croix donné par saint Louis, déposé alors dans l'église de la Corona, et aujourd'hui perdu, opinion soutenue par plusieurs historiens locaux (voir pp. 48, 49), et à laquelle Giovanni Carboncini



détails qui précèdent, s'efforça de voir dans l'inscription un « *concetto celato* », formé par les premières lettres de quelque sentence pieuse comme :

Hœc Est Redemptio! Mea Iesus DominE!

ou

HEReditas Mundi Iesus Dominus Noster Est[1].

Ayant reçu récemment de M. Vittorio Barichella, bibliothécaire de Vicence, parmi d'autres documents intéressant les reliques constantino-

avait donné un grand poids, en décorant, en 1675, le chœur de la cathédrale d'une fresque, représentant saint Louis qui donne au bienheureux Barthélémy le morceau de la Vraie Croix.

1. Magrini, pp. 35-36.

politaines, un exemplaire de la brochure de l'abbé Magrini, je cherchai à déterminer le sens et l'âge de l'inscription, et subsidiairement les circonstances dans lesquelles elle avait pu être gravée.

On ne pouvait s'arrêter à l'idée que l'inscription eût été gravée au moment, soit de la mise en reliquaire (1507), soit de la translation (1676), soit de la première visite (1748), l'apparence même de la gravure forçant de remonter à une date beaucoup plus ancienne. Il fallait aussi mettre de côté l'hypothèse de l'abbé Magrini, et s'abstenir de chercher d'autres sentences, aussi peu vraisemblables que celles qu'il avait imaginées. En effet ces deux mots HER . MINNE sont évidemment germaniques ; mais de quelle langue ? Ni l'apparence matérielle des lettres, ni la forme grammaticale des mots ne permettent de songer au mésogothique ou à l'anglo-saxon, et de supposer que l'inscription ait pu être gravée bien avant la IV^e^ croisade, soit par quelque goth arien, soit par quelque væring anglais.

En suédois, les deux mots auraient un sens à peu près égal au latin :

HIC MEMORIA

en prenant *memoria* dans le sens de *souvenir vénérable*. Malheureusement, avant la quatrième croisade et même longtemps après, l'usage de l'onciale était inconnu dans le Nord scandinave [1],

1. La plus ancienne inscription connue en langue vulgaire

et l'on se servait exclusivement de caractères runiques pour les inscriptions, surtout quand le texte de celles-ci était rédigé en langue vulgaire, et qu'elles étaient gravées sur des objets portatifs. Le moyen-haut-allemand donne, au contraire, une solution à peu près satisfaisante : HER y équivaut à *haut*, saint, MINNE peut se traduire par *souvenir* (*Alta memoria* [1] ou *Sanctum monumentum*).

Cette lecture permet de proposer, pour rendre compte des circonstances où l'inscription a pu être gravée, une hypothèse suffisamment raisonnable.

Pendant le sac de Constantinople, où tant de reliquaires ont été brisés, pour être fondus ou dépouillés de leurs pierreries et de leurs intailles [2], quelque Allemand pieux — probablement laïc, car un clerc eût écrit en latin — aura recueilli la relique nue, tout fraîchement expulsée de son reliquaire, et, en attendant qu'il pût lui donner un nouvel asile, y aura inscrit cette mention respectueuse, pour empêcher que la Vraie Croix ne pût être confondue, peut-être par lui-même, avec un vulgaire morceau de bois.

et en onciales est de 1575. Tombe de Claes Christiernsson Horn dans la cathédrale d'Upsal (Perinskjœld, *Mon. Upplandica*, Stockholm, 1719, in-fol., II, p. 100).

1. Voir Benecke et Müller, *Mittelhochd. Wœrterbuch*, I, 661 ; II, 177 : si les deux mots n'étaient point séparés par un point, on aurait pu encore y voir un substantif composé équivalent à *Belli memoria*, de *Her* = *Heer* = *bellum*.

2. V. mon *Mém. s. les dép. relig. de C. P.* (*Mém. des Antiq. de Fr.*, XXXVI, 25).

Plus tard, et probablement très peu de temps après 1204, la relique, ainsi étiquetée, sera tombée, par voie d'achat ou d'abandon de gage, aux mains des Dandolo, qui se la seront transmise de siècle en siècle. Ils en connaissaient la valeur religieuse : sans cela, l'évêque Pietro Dandolo n'eût pas ordonné la construction d'une chapelle spéciale pour la garder, et, si elle ne reçut un reliquaire qu'en 1507, au moment même où elle sortait de la maison Dandolo, c'est que ce reliquaire était un ostensoir destiné à un culte *public*, et qu'auparavant la relique nue était renfermée dans quelque boîte précieuse, mais impropre à ce culte. En tous cas, nous aurions dans cette inscription, probablement unique, comme un autographe d'un de ces « *sancti prædones* » dont j'ai ailleurs, d'après Günther de Pairis[1], raconté les pieux brigandages, et qui dépouillèrent si complètement Constantinople au profit des sanctuaires allemands.

Je ne quitterai point la quatrième croisade sans vous communiquer deux autres inscriptions, toutes différentes il est vrai, mais relatives pourtant à des objets rapportés de Constantinople par des Allemands après 1204.

La première est gravée sur le pied d'un reliquaire du trésor de la cathédrale de Münster. Ce reliquaire, qui figurait l'an dernier à l'exposition

1. *Ibid.*, 27, 55.

rétrospective de cette ville sous le n° 453, est du XVI^e siècle, et contient, dans un cylindre de verre à axe vertical, un os entouré de fils d'or. Le pied, qui est triangulaire, est orné d'une base plate, trilobée, formée de trois segments : autour de ces segments court l'inscription suivante :

†HENRICVS.CESAR.TIBI.REX.BYZANCIVS.ILLI *(fleuron)*
ARTICVLVM.PAVLI.PRESVL.DEDIT.HVNC.HERMANNE

Cette inscription, qui a été publiée dans le *Catalogue de l'Exposition* [1], étant gravée à plat, n'avait pu venir sur la photographie du reliquaire : j'en dois heureusement un estampage à l'obligeance de M. Funcke, de Münster. Je le reproduis ici, pl. IX. Le caractère des lettres dénote bien le XVI^e siècle ; mais elle a dû, à cette époque, être copiée sur le reliquaire primitif, qui fut remplacé alors par le reliquaire actuel ; la forme des deux vers et leur orthographe permettaient déjà de le supposer. J'en ai trouvé une preuve encore plus complète : il existe une chronique latine des évêques de Münster, rédigée en 1379 par Florent de Wevelinkhoven, 36^e évêque de cette ville [2] : cette chronique est divisée en autant de chapitres qu'elle compte d'évêques, et

1. *Austellung westphæl. Alterthümer* (Münster, 1879, in-8°), p. 40.

2. Florentius de Wevelinkhoven, *Chronica episcoporum Monasteriensum*, publiée dans Ficker, *Die münster. Chron. d. Mittelalters* (Münster, 1851, in-8°), pp. 1-92.

chaque chapitre se termine par un distique. Un continuateur a remanié l'œuvre de Florent et l'a menée jusqu'en 1424[1] : parmi les additions dont il a enrichi l'original qu'il suivait, se trouve, à la suite du chapitre et du distique consacrés au 24e évêque, Hermann II de Katzenelnbogen, un second distique qui est, à quelques variantes près, celui de notre reliquaire.

« *Articulum Pauli presuli dedit hic Herimanno,*
« *Henricus Cesar, tu rex! byzancius illi*[2]*!* »

Bien que le continuateur de Florent de Wevelinkhoven ne donne aucun commentaire à ces deux vers, il est bien probable qu'il les a pris plus ou moins exactement sur le reliquaire primitif, aujourd'hui perdu, et que, si le copiste du XVIe siècle s'est permis quelques changements à la rédaction du distique, il n'en a point modifié le sens général.

Or ce sens est très clair : *Henricus, Byzancius Cesar*, est l'empereur Henri, successeur de Baudouin Ier, qui, après avoir gouverné seize mois comme régent, fut couronné le 20 août 1206.

1. V. Ficker, p. xvij.

2. Id., p. 28. M. Funcke a bien voulu pointer ce distique sur les trois manuscrits connus de la chronique : l'un, qui est du XIVe siècle (Wolfenbüttel), porte bien la lecture de Ficker : les deux autres (XVe s., Münster) donnent au premier vers, au lieu de *hic : h'*, que l'on peut lire *hunc* comme sur le reliquaire : les seules variantes qui subsistent sont donc *tu*, au lieu de *tibi*, et *Herimanno*, au lieu de *Herimanne*.

Herimannus presul est l'évêque de Münster, Hermann II de Katzenelnbogen[1], oncle du fameux comte de ce nom, Berthold, qui présida à l'incendie et au sac de Constantinople[2]. Il est probable que Berthold, qui devint l'un des grands feudataires de Romanie[3], n'eut pas de peine à obtenir, comme tant d'autres[4], des reliques provenant de la chapelle impériale pour les parents qu'il avait laissés en Europe ; et il est naturel que l'évêque Hermann ait été du nombre des destinataires de ces pieux présents, d'autant plus que la relique envoyée était une relique de saint Paul, patron de la cathédrale de Münster[5]. Hermann était mort, il est vrai, avant l'avènement de Henri[6] ; mais sa mort ne dut être connue à Constantinople qu'après le départ de la relique qui lui était adressée.

Je rapprocherai cette inscription de celle du reliquaire de la croix Constantinienne du trésor

1. Il est évident qu'il s'agit bien de cet Hermann et non de Hermann I († 1042) : celui-ci était bien contemporain de l'empereur Henri III ; mais l'épithète de *Byzancius* ne saurait convenir à ce prince allemand, pas plus d'ailleurs qu'au contemporain d'Hermann II, Henri VI, malgré les prétentions de ce dernier sur Constantinople (*Inn. III et Ph. de Souabe,* p. 30).

2. V. Riant, *Innocent III et Ph. de Souabe,* p. 107.

3. En 1217, il était baile du royaume de Thessalonique (Hon. III *Epist.*, 22 avr. 1217, d. Pressuti, *Regesti,* p. 112).

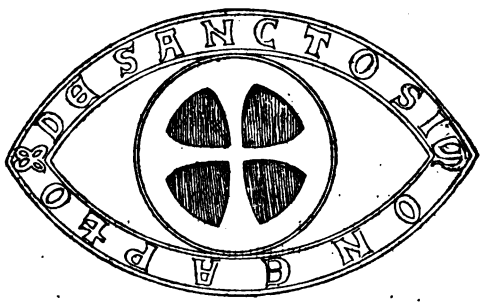
4. Voir les *Mém. des ant. de Fr.,* XXXVI, pp. 38, 48.

5. C'est un nouvel exemple à joindre à ceux que j'ai recueillis (*Mém.* cité, p. 20) de reliques des patrons des sanctuaires d'Occident, envoyées d'Orient à ces sanctuaires.

6. Le 8 juin 1203, v. Ficker, p. 28.

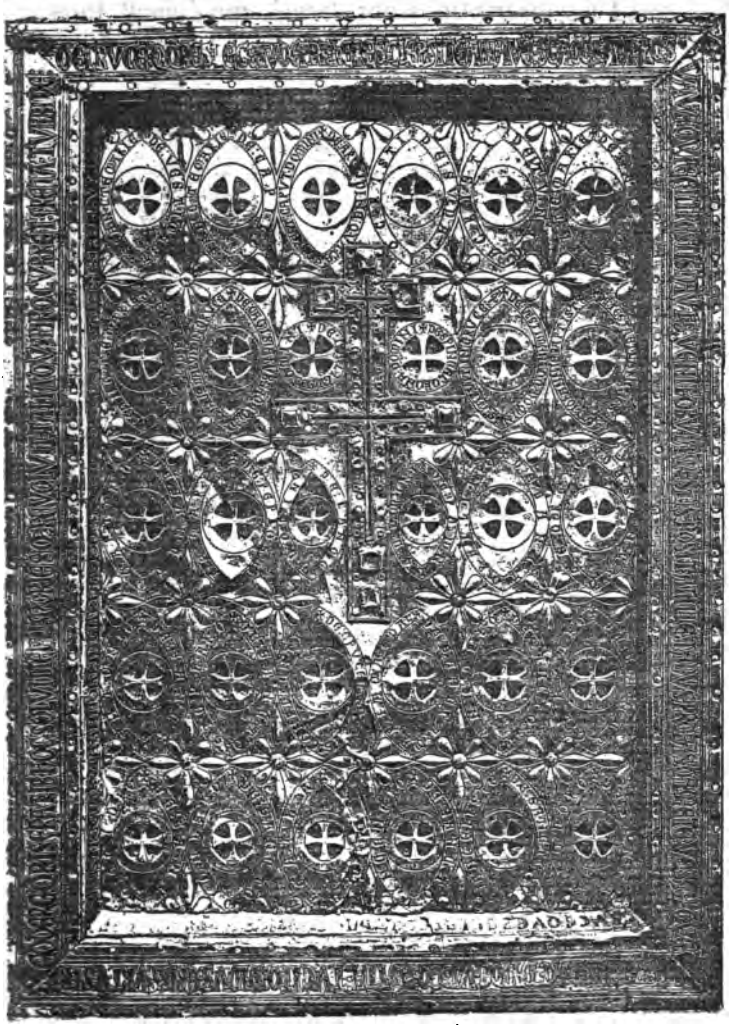
de Saint-Marc de Venise[1], inscription où figure aussi l'empereur Henri, et, comme celle de Münster, rédigée en hexamètres latins.

La dernière inscription est peinte en onciales émaillées autour du cadre d'un reliquaire en cuivre, de travail italien (?) du XIII^e^ siècle, provenant de la cathédrale de Cologne, aujourd'hui chez M. Chalandon, de Lyon. Ce reliquaire, qui mesure 0^m^ 42 sur 0^m^ 30, offre au centre une croix à double traverse, ornée de filigrane et de quelques pierres, et qui recouvrait autrefois un fragment de la Vraie Croix ; tout autour sont disposés six à six, sur cinq rangs, trente *loculi* à reliques de forme très élégante, entourés chacun d'une inscription gravée en creux.



Une excellente photographie publiée dans Giraud, *Exposition rétrospective de Lyon* (1877, in-f°) pl. LXIV-LXV, n^a^ 4, permet de lire parfaite-

1. *Exuviæ C. P.*, II, 179.



ment les inscriptions des *loculi*, qui étaient tous destinés à des reliques d'Orient [1].

1. En voici la liste :

1	2	3	4	5	6
7	8	9	10	11	12
13	14	15	16	17	18
19	20	21	22	23	24
25	26	27	28	29	30

1 De vestimento sancte Marie.
2 De capillis sancte Marie.
3 De arundine qua cesum est caput Domini.
4 De sudario Cristi.
5 De tunica Cristi.
6 De peplo sancte Marie.
7 De cinctorio sancte Marie.
8 De camisia rubea quam Dominus habuit in cruce.
9 De caligis Domini.
10 De spinea corona Domini.
11 De vestimento Domini quod habuit in cruce.
12 De testa et capillis s. Johannis Baptiste.
13 De sancto Martino.
14 De peplo sancte Marie.
15 De lancea Domini.
16 De pannis Domini.
17 De sancto Philippo.
18 De sancto Georgio.
19 De sancto Antonio
20 De sancto Stephano.
21 De cruce Ladri confitentis.
22 De sancta Maria Magdalene.
23 De sancto Simon.

Par contre, il est difficile d'y lire l'inscription générale, qui court sur les biseaux du cadre, et se perd dans l'ombre du biais de ces biseaux. Mais, grâce à l'obligeance de M. Chalandon, j'ai pu en avoir un estampage, dont je donne ici le développement (pl. X).

« De cruce qui queres, lege! Iudè presbiter heres
« Clepsit eam, navem scandens. Auramque suavem
« Dum peciit, pestis nautis venit obvia mestis.
« Rosit at ille manus proprias, quia mente vesanus.
« Quem fuit affata sic tandem Virgo beata :
« Tu cito sanus eris, furtum si reddere queris. »
« Fratribus hoc solvit Templi, moriensque revolvit
« Talia : « Dum spiro, current freta turbine miro,
« In meque jacto, mitescet eo mare pacto. »
« Hunc, ut decessit, jaciunt, pestisque recessit.
« Brundusium leti veniunt; rediere quieti
« Cum cruce, que bella sedet, hac contenta tabella. »

† Facta est hec tabula anno ab Incarnacione Domini MCCXIIII, mense februarij.

Il s'agit donc d'un prêtre qui a volé une relique de la Vraie Croix et s'est embarqué avec son larcin. La peste se déclare à bord, et il en est atteint gravement. La sainte Vierge lui apparaît et lui promet de le guérir, s'il rend l'objet volé. Il se

24 De sancto Lazaro.
25 De sancto Egidio.
26 De sancto Dionisio.
27 De sancta Agatha.
28 De sancto Vincencio.
29 De sancto Luca Evangelista.
30 De sancto Teodoro.

contente d'en verser le prix (?) aux Templiers, et bientôt agonise. En mourant, il ordonne qu'on jette son corps à la mer. Aussitôt la peste cesse ; une tempête qui mettait le navire en péril s'apaise, et les compagnons du défunt rapportent à Brindes la Vraie Croix trouvée auprès de lui.

Il est rare de rencontrer sur les reliquaires une inscription aussi longue ; c'est toute une anecdote, dans le genre de celles qu'offrent en si grand nombre les moralistes contemporains, Jacques de Vitry, Césaire d'Heisterbach, Thomas de Cantimpré, Étienne de Bourbon.

Je n'ai point trouvé cependant, dans celles de leurs œuvres qui sont publiées[1], l'histoire en question ; j'en suis donc réduit à des conjectures.

La date de confection du reliquaire, le caractère byzantin des reliques qu'il renferme[2], le mot grec *clepsit* du second vers de l'inscription, la désignation de Brindes comme port d'arrivée, me portent à croire que le navire, et partant la relique et son larron, venaient de Constantinople, un peu après la quatrième croisade. Le fait que le reliquaire était conservé à Cologne me donne à penser que le prêtre et les voyageurs étaient allemands, et que ceux-ci, avant de rapporter sur le Rhin leur pieux

1. Comparez cependant l'histoire racontée par Césaire d'Heist. (*Dialogi mirac.*, l. III, c. 21, éd. Strange, I, p. 137).

2. Sur les reliquaires composés de fragments des reliques de la sainte chapelle de Bucoléon, voir mon *Mém. sur les rel. de C. P.*, pp. 38-39.

trésor, lui firent faire en Italie le magnifique reliquaire que possède aujourd'hui M. Chalandon.

Je remarquerai, en terminant, la mention qui est faite là des Templiers comme agents financiers de la croisade, en la rapprochant d'un passage assez obscur d'une lettre d'Innocent III, passage où il est aussi question de ces chevaliers comme recevant de l'empereur Baudouin Ier, en 1204, tout un trésor d'objets religieux « *ad opus Templi*[1] ».

1. Inn. III, *Epist.*, VII, 147 (*Exuviæ C. P.* II, 56, cf. I, p. clv, n. 9).

LES CHANDELIERS

DE

LA CHAPELLE DU CHATEAU D'ÉCOUEN

AU MUSÉE DU LOUVRE.

Par M. L. Courajod, Membre résidant[1].

Lu dans les séances des 19 mai et 2 juin 1880.

On sait que le mobilier du château d'Écouen était digne de l'admirable monument d'architecture qui l'abritait. Quelques épaves de l'ameublement exécuté pour Anne de Montmorency ont été soigneusement, et à bien juste titre, recueillies par plusieurs collections publiques ou particulières dont elles forment l'ornement dans les branches les plus variées des arts industriels. Car tous les détails de la décoration intérieure avaient été étudiés avec amour par le constructeur. Les boiseries de la chapelle, dues peut-être comme menuiserie à l'*intarsiateur* Evangelista del Saccha,

1. Les dessins qui accompagnent ce mémoire sont dus à l'habile crayon de M. Édouard Corroyer, membre résidant de la Société des Antiquaires de France.

CHANDELIER DE LA CHAPELLE DU CHATEAU D'ÉCOUEN.

de Crémone[1]; les serrures, verrous et heurtoirs du Louvre[2] et du musée de Cluny[3]; les fragments de pavement céramique[4] du premier de ces musées; de splendides verrières, dont l'une au musée de Cluny, les autres chez M. le duc d'Aumale, sont là pour témoigner du grand goût qui présida à leur exécution[5]. Je désire ajouter à la série des monuments qui peuvent revendiquer une aussi honorable provenance deux pièces importantes absolument méconnues aujourd'hui, dans la col-

1. Un cadre de marqueterie provenant d'Écouen et qui fit partie de la collection de Dufourny (*Catalogue d'antiquités égyptiennes, grecques et romaines, sculptures romaines, émaux et terres émaillées, vitraux peints, etc.* Paris, 1819, in-8°, p. 104, n° 338***) était l'œuvre de cet artiste sur lequel on peut consulter : Campo, *Cremona illustrata,* éd. de 1645, p. 198, — Zaïst, *Notizie storiche de' pittori, scultori ed architetti cremonesi,* tome I, p. 98 et 99, — Ticozzi, *Dizionario degli architetti, scultori, pittori, etc.,* tome III, p. 285, — Graselli, *Abecedario biografico dei pittori etc. cremonesi,* p. 230, — Morelli, *Notizie del disegno,* p. 159.

2. N^os^ C. 242 à 249 et 264-265 de la *Notice des objets de bronze, cuivre, étain, fer, etc.* Ces objets avaient passé précédemment par la collection Dufourny. Voyez le n° 340**, p. 105 du catalogue de vente de cet amateur. D'après M. Ferdinand de Lasteyrie (*Le connétable de Montmorency,* Paris, 1879, in-8°, p. 15) on voit à Moulins, dans la collection de M. Queyroy, d'autres serrures venant d'Écouen. Il en existe encore dans les collections de M. Lechevallier-Chevignard et de M. Moreau.

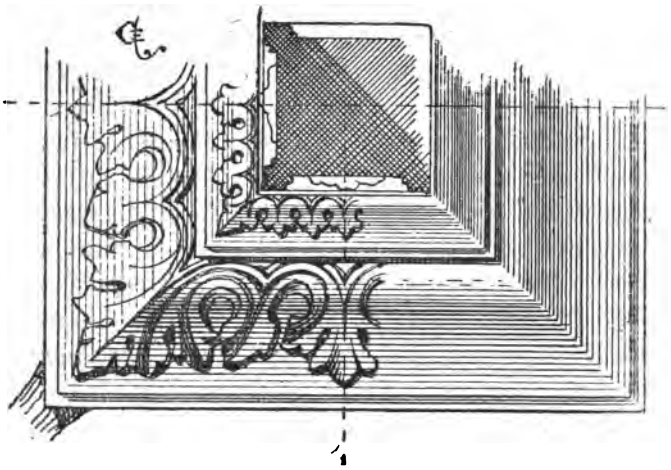
3. N° 1608 du *Catalogue du musée de Cluny.*

4. N° H. 4 de la *Notice des faïences françaises du musée du Louvre.*

5. Voyez le *Connétable de Montmorency,* par F. de Lasteyrie, qui a fait graver plusieurs pièces du mobilier d'Écouen.

lection nationale où elles sont déposées depuis plus de 70 ans. Ce sont les flambeaux ainsi catalogués au Louvre dans la *Notice des objets de bronze, cuivre, étain, fer, etc.* :

C. 381-382. — Fer ciselé. Hauteur 0m52. Travail italien du XVIIe siècle. La tige est en forme de colonne corinthienne fuselée. Elle repose sur un socle dont les quatre pans sont ornés des figures de l'Amour[1]. La bobèche est très large. — Collection Durand.



PLAN EN A.
Moitié de la grandeur d'exécution.

Ces remarquables objets de ferronnerie sont inexactement indiqués comme ayant appartenu à la collection Durand. Cette collection, aujourd'hui

1. Lisez : de Génies.

fondue dans celles de l'État, ne possédait pas un seul chandelier de fer. Ils proviennent au contraire du château d'Écouen et en décoraient la chapelle. Les descriptions de Sauval[1], de Piganiol[2] et de Lebeuf[3] n'en ont pas fait mention; mais le 24 mai 1792, « Joseph Blaquière, administrateur et membre du Directoire du district de Gonesse, commissaire nommé par délibération dudit directoire à l'effet de procéder dans l'étendue dudit district aux états et inventaires sommaires des meubles et effets mobiliers dans les maisons et châteaux appartenant aux émigrés françois », s'est chargé de nous signaler l'existence de ces flambeaux dans l'inventaire qu'il dressa du mobilier de la chapelle d'Écouen et qui est ainsi rédigé : « 1° Dans une chapelle, deux grands tableaux dont un représente la Seine[4] (*sic*) et l'autre (en blanc); huit autres tableaux représentant différents sujets de piété, une croix de bois sur laquelle est un Criste d'ivoir, *deux chandelliers de fer*, etc. »

Plus tard, le 27 octobre 1793, les commissaires de la République, lors de l'enlèvement du mobi-

1. *Histoire et recherches des antiquités de Paris*, t. II, p. 142.

2. *Description historique de la ville de Paris et de ses environs*, Paris, 1765, t. IX, p. 204 à 206.

3. *Histoire du diocèse de Paris*, t. IV, p. 291 et 292.

4. Il s'agit d'une copie de la Cène peinte dans le réfectoire du couvent de Sainte-Marie-des-Grâces de Milan par Léonard de Vinci. Cette copie est aujourd'hui au Louvre, n° 486 du *Catalogue* de M. Villot et 464 de la *Notice* de M. de Tauzia.

lier d'Écouen et de son transfert au chef-lieu du département de Seine-et-Oise, se sont exprimés ainsi dans leur procès-verbal de visite : « ..... Le lendemain, sixième jour du second mois, ... avons procédé à la désignation et estimation de divers objets qui nous ont paru susceptibles d'être transférés à Versailles, soit pour le museum, soit pour y être vendus avec d'autres objets précieux qui avoient été omis en notre procès-verbal du 15 juin

VARIANTE B.
Moitié de la grandeur d'exécution.

dernier et jours suivants, le tout ainsi qu'il suit... A l'instant avons retrouvé dans la chapelle deux chandeliers en fer composés d'une colonne ornée de bas-reliefs en feuilles d'acante et supportée par quatre tigres, portant 20 pouces de hauteur ; lesquels ont été par nous extraits et estimés ensemble à la somme de 72 livres. »

La description sommaire laissée par les commissaires de la République et la dimension de

20 pouces s'appliquent parfaitement aux flambeaux nos C. 381-382 du musée du Louvre. Vingt pouces égalent approximativement 0m52 centimètres.

Voici maintenant comment je puis établir que de Versailles, où ils furent portés, ces intéressants objets passèrent à Paris. On lit dans un *État des tableaux, tables et chandelliers envoyés au musée Napoléon par le musée spécial de l'école française*[1] *le 16 germinal an XII de la République :*

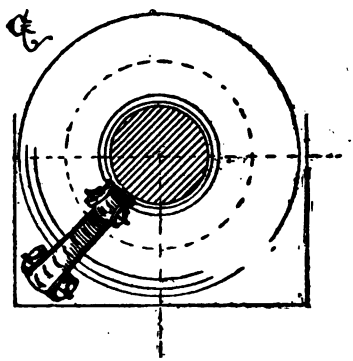
Un chandellier en fer ciselé, avec figures et ornemens, provenant d'Écouen.

Un *idem*, de même dimension et même travail.

Les chandeliers nos C. 381 et 382 sont donc bien ceux de la chapelle du château d'Écouen. Ils datent du XVIe siècle ; ils sont le produit d'un travail exclusivement français et ils présentent avec la serrurerie connue, sortie du même palais, une indiscutable analogie. De tout ceci, je suis en état de faire la preuve sur titres. Il eût suffi de regarder ces belles pièces pour les comprendre, me dira-t-on. — D'accord, et c'est en les examinant que j'ai été mis sur la piste de leur provenance. Mais voilà bientôt quatre-vingts ans qu'on les regarde et l'œil des amateurs a, paraît-il, encore besoin de quelques années d'éducation et du secours des documents écrits. Bien d'autres chefs-d'œuvre narguent encore, dans un sournois *incognito*, la perspicacité des dilettantes.

1. Ce musée était établi à Versailles, dans le château.

Couverts que nous sommes désormais par les preuves légales d'une origine aussi illustre, nous pouvons nous livrer, sur ces charmants objets, à quelques considérations esthétiques, sans avoir à craindre d'être contredits. En effet, le sujet de notre commentaire légitimera l'enthousiasme du commentateur en même temps qu'il désarmera le mauvais vouloir de certains « arbitres des élé-



PLAN EN C.
Moitié de la grandeur d'exécution.

gances » qui n'exercent leur insolence qu'envers les objets d'art sans aveu. Les chandeliers publiés par nous sont d'un galbe exquis et seront bientôt remarqués par les mêmes visiteurs qui n'avaient pas daigné leur accorder un regard jusqu'à ce jour. Le public, encore indifférent à cette ferraille, ne marchandera pas son admiration dès qu'on lui

aura démontré qu'il peut applaudir à bon escient. Il goûtera certainement les heureuses proportions de ces candélabres d'un style si délicat, d'un profil si raffiné et où se trouvent, habilement combinées, les réminiscences antiques et l'inspiration moderne. C'est un type à proposer à l'imitation de nos écoles d'art comme un des plus gracieux spécimens du génie décoratif de la renaissance.

Une réhabilitation aussi tardive doit être définitive et complète. On me pardonnera donc d'insister et de m'acharner dans cette revendication de droits injustement méconnus. Non content d'avoir établi d'où proviennent nos chandeliers, je voudrais essayer de désigner le nom de leur auteur. Aussi bien le musée du Louvre, comme l'histoire de l'art français elle-même, est intéressé à la solution de ce petit problème. Les éminents spécialistes[1] que nous comptons parmi nos confrères ont bien voulu me dire que, pour eux, la composition des chandeliers d'Écouen émanait évidemment d'un artiste du XVI^e^ siècle et d'un artiste supérieur. D'un autre côté on sait à quel point, à Écouen, tout était de Bullant. M. de Montaiglon a très justement fait ressortir ce caractère de l'œuvre commandée par le connétable Anne de Montmorency[2]. Dès lors la pensée se reporte forcément à l'auteur du château d'Écouen et on se

1. MM. Guillaume et Corroyer.
2. *Archives de l'art français*, t. VI, p. 326.

trouve amené à lui attribuer l'invention de ces objets bien dignes à tous égards de son goût et si facilement assimilables à sa manière. Le dessin de nos flambeaux rappelle le goût italien du XV^e^ siècle, mais avec une dose de sobriété, d'élégance et de sveltesse qui fut l'apport particulier de l'esprit français dans l'héritage de la renaissance italienne, ou plutôt dans l'emprunt direct fait par l'art fran-

VARIANTE D.
Moitié de la grandeur d'exécution.

çais à l'antiquité classique. On n'aurait pas à caractériser par une appréciation différente l'œuvre entier de Jean Bullant.

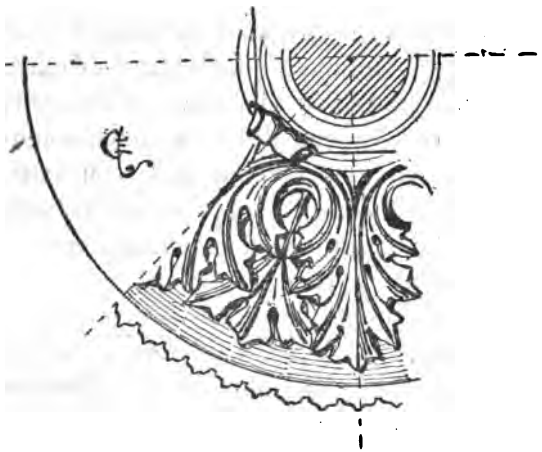
A ceux que ces considérations générales ne satisferaient pas complètement, il serait facile de fournir des arguments plus positifs. Composition et exécution, ensemble et détails, tout, dans les chandeliers d'Écouen, trahit la main d'un architecte. En effet, les proportions de la colonne sont finement étudiées, loin d'être improvisées suivant

le caprice de l'exécutant ainsi qu'on le remarque dans la construction ultra-fantaisiste de la plupart des chandeliers célèbres de la renaissance italienne. A l'observateur scrupuleux qui trouverait que la base est un peu grêle pour la colonne qu'elle supporte, on répondrait que c'est un effet cherché et voulu par le constructeur dans l'intention de masquer le moins possible la vue du rétable de Jean Goujon[1], devant lequel les chandeliers étaient posés. Des préoccupations de cet ordre ont pu légitimement influer sur le projet d'un maître de l'œuvre qui calcule les effets de la perspective, surtout si ce maître de l'œuvre était un architecte. Les motifs de l'ornementation qui recouvre la colonne sont presque tous empruntés à la décoration architectonique. C'est la chimère ou la harpie des frises antiques ; c'est la feuille d'acanthe des chapiteaux et des consoles ; c'est encore la rosace en forme de losange qui revêt le plafond du larmier sur tant de monuments grecs ou romains. Dire enfin que le profil de ce chandelier a été dessiné par un architecte, c'est nommer évidemment Jean Bullant, dont Écouen est exclusivement l'ouvrage.

D'ailleurs, je suis encore et directement conduit à cette conclusion. N'est-ce pas Bullant qui a élevé

1. Le célèbre bas-relief représentant le sacrifice d'Abraham, après avoir fait partie du musée des monuments français, est aujourd'hui conservé au château de Chantilly.

la colonne de Catherine de Médicis[1], dernier vestige de l'hôtel de Soissons, englobé aujourd'hui dans la halle au blé? Le membre d'architecture dont les chandeliers d'Écouen affectent la forme a, de plus, été tout spécialement étudié par cet artiste. C'est lui qui a publié la *Reigle generalle d'architecture des cinq manieres de colonnes*[2] et



DESSOUS DE LA BOBÈCHE. PLAN EN E.
Moitié de la grandeur d'exécution.

1. Cet argument m'a été suggéré par notre confrère M. Anatole de Barthélemy, au moment de la lecture de ce mémoire.

2. *Reigle généralle d'architecture des cinq manières de colonnes, à sçavoir toscane, dorique, ionique, corinthe et composite, et enrichi de plusieurs autres à l'exemple de l'antique, etc.* A Ecouen, par Jehan Bullant. Sur ce livre et ses diverses éditions, voyez les excellents renseignements donnés par

qui, dans ce traité, a dessiné à maintes reprises le chapiteau, la feuille d'acanthe allongée qui décore la tige des chandeliers et cette rosace en losange figurée par lui-même sur le plafond du larmier d'une « corniche d'ordre dorique qui est à un arc triumphal qui se voit encores à présent à vingt-sept milles de Rome ». Cette coïncidence entre les motifs de la décoration des chandeliers d'Écouen et les croquis tirés par un artiste français de certains monuments antiques nommément désignés n'aurait aucune portée au XVII^e^ siècle, c'est-à-dire à une époque où l'ornementation architectonique de l'antiquité était devenue monnaie courante ; mais elle est véritablement frappante et probante s'il s'agit d'un ouvrage conçu et exécuté dans la première moitié du XVI^e^ siècle.

Le travail du fer est le résultat de deux procédés, la fonte et le repoussé. La bobèche, la tige (sauf les feuilles d'acanthe) et le pied sont fondus. Le reste des ornements est obtenu au marteau. L'exécution est très large, presque sommaire. Ce n'est pas un chef-d'œuvre de maîtrise allemande, le triomphe du tire-bouchon, le témoignage d'une virtuosité extraordinaire sans pensée directrice. C'est au contraire la traduction très simple, très fidèle et très naïve d'un habile ouvrier reprodui-

M. de Montaiglon dans les *Archives de l'art français*, t. VI, p. 321, 322, 323, 326 et 327. Cf. également Berty et Legrand, *Topographie historique du vieux Paris*, région du Louvre et des Tuileries, tome II, p. 32.

sant, sans interprétation et sans interpolation, un dessin qui lui est confié.

Tout concourt donc à notre démonstration. Les flambeaux du Louvre n^os^ 381 et 382 ne sont pas seulement les chandeliers de l'autel d'Écouen, mais doivent être encore considérés comme exécutés d'après un dessin de Jean Bullant lui-même. Ils appartiennent à cet incomparable ensemble de monuments réunis et groupés par Anne de Montmorency dans sa demeure favorite et, jadis, ils concouraient, avec les chefs-d'œuvre qui les avoisinaient, à faire de la chapelle du château d'Écouen un des plus merveilleux sanctuaires des arts de la France. Aujourd'hui, ils méritent au premier chef d'occuper une place d'honneur dans nos collections nationales.

TRÉSOR DE MONACO

NOTICE D'UN MÉDAILLON INÉDIT DE GALLIEN

ET DE HUIT MONNAIES ROMAINES EN OR.

Par M. R. Mowat, Membre résidant.

Lu dans les séances des 21 avril et 16 juin 1880.

Le trésor monétaire qui fait partie de la récente trouvaille de Monaco, et sur lequel la Société des Antiquaires de France m'a demandé un rapport, se compose d'un grand médaillon de Gallien en or et de huit monnaies romaines également en or, appartenant à une époque comprise entre le principat de Trajan et celui de Florien, de l'an 114, environ, à 276.

Le surplus de la découverte consiste en précieux objets d'art et de parure dont je n'ai pas à m'occuper ici, puisque mon confrère, M. Héron de Villefosse, s'est chargé de les décrire. Il me sera cependant permis de faire observer que la

présence de ces objets au milieu d'un lot de monnaies donne à la trouvaille de Monaco un trait remarquable de ressemblance avec celle du Veillon (Vendée) qui renfermait une parure d'or et une dizaine d'*aurei*, et dont l'enfouissement avait eu lieu sous, ou peu après Postume [1].

C'est aussi un fait digne d'attention que cette même date approximative, autrement dit la fin du IIIe siècle, semble devoir être assignée, non seulement à l'enfouissement du trésor de Monaco, mais à celui des autres trésors mixtes analogues qui ont été exhumés de temps à autre sur différents points du territoire de la France, notamment à Rennes en 1774 [2], à Naix (Meuse) en 1809 [3], à Cailly (Seine-Inférieure) en 1821 [4], à Lyon en 1841 [5], à Danzé (Loir-et-Cher) en 1848 [6], au Sault-Villebois (Ain) en 1862 [7]; toutes ces cachettes

1. Benjamin Fillon, *Mémoire sur une découverte de monnaies faite en Vendée*; cf. *Revue numismatique*, 1857, p. 64.

2. Chabouillet, *Catalogue des camées, etc., exposés dans le cabinet des médailles*, nos 2537, 2561, 2562, 2563, 2564 et 2567.

3. Id., *ibid.*, nos 2558, 2559 et 2560.

4. Lévy, *Notice sur les antiquités trouvées à Cailly*, extr. du *Bull. de la Soc. d'émul. de Rouen*, 1822; cf. *Rev. archéol.* XXVII, 1874, p. 195.

5. Comarmond, *Description de l'écrin d'une dame romaine*, 1844.

6. *Revue de numismatique*, 1848, p. 306.

7. *Revue archéologique*, V, 1862, p. 415; Charvet, *Notice sur des monnaies et bijoux antiques découverts en 1862 au Saut-du-Rhône*. Ces antiquités font aujourd'hui partie du cabinet de M. de Quélen.

renfermaient des bijoux, et le plus souvent des médaillons montés en parure, en outre des simples espèces en or monnayé.

Quant aux découvertes de trésors exclusivement monétaires, — je n'entends point parler ici des dépôts d'argent ou de bronze, — elles sont d'une occurrence relativement si fréquente que l'on ne comprend pas comment M. Mommsen a pu avancer l'assertion suivante : « Les trésors de pièces d'or sont rares et nous ne pouvons citer que ceux de Samoëns et de Saint-Genis près Genève, celui de Sceaux dans le Loiret et celui du Veillon en Vendée[1]. » Avant d'accréditer par la grande autorité de sa parole, et en termes aussi formels, une erreur qu'il importe de rectifier, puisque l'occasion s'en présente, le savant prussien aurait dû se demander à quelles sources s'approvisionnent les collections publiques et privées, si ce n'est pas dans les trouvailles, grandes ou petites, qui affluent pour ainsi dire sans cesse, sur le marché des médailles, avec ou sans indication de provenance. Sans doute il ne récusera pas le témoignage d'un numismatiste émérite, M. Cohen[2] : « La suite d'or qui anciennement était presque uniquement réservée aux musées publics, aux princes ou à des particuliers extrêmement riches, lorsque la mode

1. *Hist. de la monn. rom.*, t. III, p. 112, édition française de Blacas et de Witte. Samoëns est en Haute-Savoie.

2. Cohen, *Guide de l'acheteur de médailles romaines et byzantines*, p. 1.

était aux collections très nombreuses, est aujourd'hui poursuivie par une assez grande quantité d'amateurs, etc. » Voici, du reste, quelques indications qui donneront une idée de ce qu'il faut entendre par la rareté de ce genre de découvertes.

Dans le seul département de la Manche, Denis-Lagarde [1] a signalé vingt localités différentes où il avait été exhumé des *aurei* impériaux, isolés ou en petits groupes ; à Helleville, entre autres, on mit en 1780 la main sur huit *aurei* et six médaillons de la dynastie constantinienne ; ils n'entrèrent au Cabinet de France que pour lui être dérobés en 1831. Le même établissement s'enrichit de trente-cinq impériales d'or choisies dans un dépôt considérable trouvé à Quiquère (Maine-et-Loire) [2] en 1847. D'après ces exemples, on pressent à quelles conclusions différentes de celles de M. Mommsen on arriverait si l'on faisait un relevé analogue pour chacun de nos départements.

Parmi les trouvailles les plus importantes faites depuis la publication de son ouvrage, il en est quatre dont le souvenir mérite d'être plus particulièrement conservé.

Le 18 mai 1857, en creusant le canal de dérivation de la Divette, à l'extrémité du faubourg du Roule, à Cherbourg [3], on mit à découvert environ

1. *Revue de numismatique*, 1858, p. 271.
2. *Ibid.*, 1847, p. 312.
3. *Ibid.*, 1857, p. 82 ; cf. *Bull. de la Soc. des Ant. de France*,

trois cents *aurei* de Tibère, la plupart au revers PONTIF. MAXIM.

En 1860, un trésor évalué à 1600 *aurei*, d'Auguste à Commode, fut découvert à Paris, dans les fouilles du terrain formant l'angle de la rue de Médicis et du boulevard Saint-Michel (maison du pharmacien). Tout fut vendu par les ouvriers à des changeurs ou à des bijoutiers, avant qu'aucune mesure d'ordre pût être prise. Poey d'Avant, qui était parvenu à voir presque toutes les pièces, les estimait en bloc à 30,000 francs. Le 16 septembre 1867, un dépôt de 770 *aurei* impériaux fut découvert par suite des travaux exécutés au lycée Napoléon (aujourd'hui lycée Henri IV), dans la cour de récréation, vers l'angle S. E. du passage conduisant à la cour d'honneur. Sauf deux pièces conservées par le proviseur en souvenir de cet événement, et quinze autres déposées au Cabinet des Médailles par délibération du Conseil municipal en date du 11 août 1875, tout le trésor, légalement expertisé et estimé à 36,585 francs, fut dispersé ou jeté à la fonte[1], et la Ville de Paris, sur le terrain de laquelle la trouvaille avait été

1857, p. 294. Un lot de plus de 70 de ces pièces, appartenant à la Compagnie des chemins de fer de l'Ouest, a été finalement vendu et dispersé en mars 1880.

1. Pour ces deux grandes trouvailles faites à Paris, voir les articles de la *Revue de numismatique*, 1860, p. 341, et de la *Revue archéologique*, XVI, 1867, p. 294, que j'ai pu compléter et rectifier par d'obligeantes communications de M. de Champeaux et de mon confrère, M. Charles Read.

faite, ne peut même pas en montrer un échantillon dans son musée de l'hôtel Carnavalet, expressément créé pour recueillir les épaves du passé de notre vieille cité.

Mentionnons enfin le dépôt de Caiazzo, près de Naples, découvert en 1878, et consistant en plus de 200 *aurei* de l'époque des deux triumvirats [1].

Les neuf pièces d'or qui ont été trouvées à la Condamine, près de Monaco, au mois de novembre 1879, sont rares, quelques-unes même très rares; mais, à la seule exception du médaillon de Gallien, aucune n'est inédite, dans le sens strict du mot. M. Jolivot, dans un article du *Journal de Monaco* (n° du 9 décembre 1879), reproduit par la *Revue archéologique* (XXXIV, 1880, p. 58), en a le premier, je crois, donné la description, avec quelques inexactitudes qu'il a fait disparaître dans une notice postérieure publiée dans l'*Annuaire de la principauté de Monaco pour* 1880, p. 180 et suivantes. Il me sera néanmoins permis de faire à nouveau le signalement de chaque pièce, en me conformant au numérotage de l'ouvrage classique de M. Cohen [2], pour la commodité des personnes désireuses de vérification. Voici d'abord la description sommaire des huit aurei proprement dits.

1. *Zeitschrift für numismatik*, V, 1878, p. 232.

2. *Description historique des monnaies frappées sous l'empire romain*, 1859-1868. Mes renvois visent la première édition de cet ouvrage, la nouvelle édition n'étant encore connue que par le tome I, seul paru.

1° PLOTINA·AVG·IMP·TRAIANI. Buste diadémé et drapé de Plotine, à droite. R/—CAES·AVG· GERMA·DAC·COS·VI·P·P. Vesta assise à gauche, tenant un sceptre dans la main gauche, et le palladium sur la main droite étendue (Cohen, n° 1).

2° ANTONINVS·PIVS·AVG·GERM. Buste lauré et drapé de Caracalla à droite. R/—P·M·TR·P· XVIII·COS·IIII·P·P. Apollon solaire, radié, marchant à droite, la tête tournée à gauche, la main droite étendue, un globe dans la main gauche (Cohen, n° 177).

3° ANTONINVS·PIVS·AVG·GERM. Buste lauré de Caracalla, en cuirasse et en paludament, à droite.

R/ — P·M·TR·P·XX·COS·IIII·P·P. Apollon solaire, radié, marchant à gauche, la main droite étendue, un fouet dans la main gauche (Cohen, n° 229).

4° ANTONINVS·PIVS·AVG·GERM. Buste lauré de Caracalla, en cuirasse et paludament, à droite.

R/ — P·M·TR·P·XX·COS·IIII·P·P. Sérapis, debout, coiffé du modius, à gauche ; la main gauche appuyée sur un sceptre, la main droite tenant des épis (Cohen, n° 224).

5° IMP·C·M·AVR·SEV·ALEXAND·AVG. Buste lauré de Sévère Alexandre, en paludament, à droite.

R/—PAX·AETERNA.AVG. La Paix debout, à gauche ; la main gauche appuyée sur un sceptre, une branche d'olivier dans la main droite. Ce

type est exactement pareil à celui du denier d'argent portant le n° 75 dans l'ouvrage de M. Cohen; mais c'est la première fois qu'on le rencontre sur l'or. Notre pièce est donc une variété nouvelle de son aureus n° 74.

6° IMP·C·P·LIC.GALLIENVS·AVG. Buste lauré et drapé de Gallien, à droite.

R/— IOVI·CONSERVA. Jupiter debout à gauche, la main gauche appuyée sur un sceptre, le foudre dans la main droite. Poids, 3 grammes. C'est une variété nouvelle de l'aureus n° 208 de Cohen, sur lequel Gallien est représenté en buste, lauré avec cuirasse et paludament.

7° GALLIENVS·AVG. Tête radiée de Gallien, à droite.

R/—VOT | X | ET | XX, en quatre lignes, à l'intérieur d'une couronne de laurier. Poids, 3 gr. 35 (Cohen, n° 710).

8° VIRTVS·FLORIANI·AVG. Buste lauré de Florien, en paludament, à gauche; il est armé du bouclier et d'une lance appuyée sur l'épaule droite.

R/—VICTORIA·PERPET. La Victoire[1] à droite, gravant sur un bouclier les nombres superposés X et XX, sous-entendu *votis* (Cohen, n° 7).

1. La Victoire pose le pied gauche sur un objet difficile à déterminer, à cause de sa petitesse; mais sur un des bas-reliefs de la colonne Trajane, où le même sujet est traité d'une manière identique, on reconnaît sans peine un casque barbare à forme pointue. (Frœhner, *la Colonne Trajane*, planche 107.)

Je passe maintenant au médaillon de Gallien qui, outre l'attrait de la nouveauté, présente des particularités du plus grand intérêt. Il ne laisse rien à désirer sous le rapport de l'état de conservation, et sa véritable place serait dans notre collection nationale, au Cabinet des Médailles, qui ne possède qu'un seul médaillon de cet empereur; encore est-il usé et troué [1].

IMP·GALLIENVS·AVG·COS·V. Tête laurée de Gallien à droite; au-dessous, un petit Pégase bridé, galopant à fond de train, à droite; le tout dans un cordon de grènetis.

R/—P·M·TR·P·VIIII·COS·IIII·P·P. L'empereur debout à gauche, vêtu de la toge prétexte [2] et voilé, tenant une baguette dans la main gauche, une patère dans la droite, et sacrifiant sur un autel allumé; le tout dans un cordon de grènetis.

Diamètre, 29 millim.; poids, 22 gr. 600.

1. C'est le n° 4 de Cohen, au revers de la FIDES MILITVM; diamètre, 26 millimètres; poids, 13 gr. 10; le trou représente une perte de 0 gr. 13.

2. Pour ce détail du costume, comparez le passage de Lampride (*Alex. Sév.*, XL) : « Accepit praetextam etiam

Au premier abord, la remarquable représentation du Pégase fait songer au symbole semblable empreint sur des monnaies de grand bronze d'Elagabale et des deux Philippe frappées à Samosate. Mais il faut noter que le Pégase de Samosate est à l'exergue du revers, tandis que celui de notre médaillon se montre au droit, sous l'effigie impériale. Une autre différence essentielle consiste en ce que ce dernier est *bridé*, au lieu que celui de Samosate est *libre*. Cette double différence suffirait déjà pour faire douter que le médaillon fût sorti de l'atelier de Samosate, si l'on n'était assuré d'autre part que cette officine a cessé de fonctionner après Trajan Dèce, quelques années avant l'avènement de Gallien. Ce n'est donc pas de ce côté que nous devons nous tourner pour rencontrer l'explication de notre médaillon. La numismatique de Gallien présente d'ailleurs des termes de comparaison assez significatifs pour qu'il soit naturel de chercher à les utiliser de préférence.

Voici, en premier lieu, un médaillon de bronze du Cabinet de Vienne (Autriche), que je décris d'après des empreintes qui m'ont été obligeamment communiquées par M. von Sacken, conservateur de cet établissement.

quum sacra facerat, sed loco pontificis maximi, non imperatoris. » La toge prétexte était donc le vêtement pontifical porté par l'empereur officiant en sa qualité de grand pontife, comme l'indique la légende.

[IMP·] GALLIENVS·AVG·COS[V]. Tête laurée de Gallien à droite ; en dessous un petit Pégase, bridé, galopant à droite.

R/—ALACRITATI. Pégase bridé, galopant à droite. Diamètre, 24 millim.

La légende de tête a beaucoup souffert au commencement et à la fin. Le mot IMP a disparu ; les lettres GAL sont à demi rognées ; dans le mot COS, on ne reconnaît que CO, le S étant à demi rogné ; quant au V, il a disparu.

Eckhel [1] et Cohen [2], qui ont signalé ce médaillon d'après Banduri [3], se sont doublement trompés, d'abord en donnant pour lecture IMP·GALLIENVS·AVG·CON, et ensuite en plaçant le Pégase *derrière* la tête de Gallien, tandis qu'il est *en dessous ;* mais il est bon de dire que Banduri lui-même n'avait pas vu la pièce et qu'il ne la connaissait que par une description de Pierre de Surbeck ; l'original appartenait alors à l'abbé N. Fradet. Outre la singulière répétition du Pégase

1. *Doctr. Num.*, VII, p. 406.
2. *Descr. des monn. imp.*, Gallien, n° 738.
3. *Numism. romanor. a Traiano Decio,* I, p. 197.

sur chaque face, il importe de noter que la disposition de ce type sous l'effigie impérialè offre une identité complète avec celle qu'on observe sur le médaillon de Monaco ; ce fait établit par conséquent entre les deux pièces un rapport tellement étroit que faire l'histoire de l'un, c'est faire l'histoire de l'autre. Nous ne les séparerons donc pas dans nos recherches.

En second lieu, nous avons les trois variétés de deniers légionnaires :

GALLIENVS·AVG. Tête radiée de Gallien à droite.

R/—LEG·I·ADI·VI·P·VI·F. Pégase bridé, volant à droite.

Ou R/—LEG·II·ADI·VI·P·VI·F. Même type.

Ou encore R/—LEG·II·ADI·VII·P·VII·F. Même type.

La bride dont ce Pégase est pourvu, comme celui des médaillons de Vienne et de Monaco, nous autorise à établir entre toutes ces pièces un rapprochement duquel ressortira une conséquence importante pour nos recherches.

En troisième lieu vient le petit bronze :

GALLIENVS·AVG. Tête radiée à droite.

R/—SOLI·CONS·AVG. Pégase sans bride, au galop raccourci sur place ; à droite, ou à gauche, selon les variétés.

L'absence de la bride et l'attitude du Pégase en font un type distinct de celui des pièces précédemment décrites. Sur ce petit bronze, le coursier ailé, en tant qu'animal consacré au dieu solaire dont le nom est inscrit en légende, se réfère à une conception purement mythologique.

Il en est tout autrement de celui qui caractérise les deniers légionnaires et nos deux médaillons, où il symbolise des sujets tout à fait étrangers à la mythologie. Eckhel ne s'y était pas mépris ; il avait, avec raison, remarqué que la devise *Alacriti* devait faire allusion à un événement historique, puisqu'on ne connaît, de par ailleurs, aucune trace d'un culte de l'Alacrité divinisée. En conséquence, il y voyait une commémoration de la rapidité avec laquelle Gallien avait repoussé l'invasion des Germains en Gaule pendant son premier consulat. Malheureusement, comme je l'ai dit, il ne connaissait la pièce que par la description inexacte de Banduri, et, croyant que la

légende de tête IMP. GALLIENVS·AVG·CON était de lecture certaine, il datait le médaillon du premier consulat de Gallien. Or, sur l'exemplaire de Vienne qui paraît bien être le même que celui qu'avait décrit Banduri, la partie supérieure des deux dernières lettres est rognée, ou plutôt venue incomplètement, comme si le coin avait été frappé sur un flan trop petit, et de plus, la partie inférieure n'est pas très nette. On en voit cependant assez, pour qu'en comparant cette légende à celle du médaillon de Monaco qui est parfaitement lisible dans toutes ses parties, on découvre la cause de la fausse lecture de Banduri ; il a pris la partie inférieure et confuse de la lettre S, finale de COS, pour le bas du jambage gauche d'un N, et ce qui reste du chiffre V pour l'angle inférieur du même N. Au lieu de CON, abréviation fort improbable de *consul*, il faut donc rétablir COS·V. Par là, se trouve ruinée l'hypothèse d'Eckhel en ce qui concerne l'expédition germanique de Gallien. Il eût sans doute abandonné lui-même cette conjecture s'il avait cru avoir affaire, non au premier consulat, mais au cinquième consulat de Gallien ; dès lors il aurait probablement mis le médaillon ALACRITATI en rapport avec les deniers militaires au type du Pégase; et il aurait été en conséquence conduit à des conclusions différentes de celles qu'il a proposées. C'est ce que nous allons essayer de faire.

Il est généralement admis que les deniers légion-

naires de Gallien, comme ceux de Marc-Antoine et comme les diverses monnaies militaires de Septime-Sévère, de Victorin et de Carausius, ont été fabriqués, non pas précisément en l'honneur des légions, mais dans un but plus pratique, à savoir le paiement de la solde, *stipendium*, ou d'une gratification extraordinaire, *donativum*. On est d'accord aussi pour reconnaître que les types variés du Taureau, du Lion radié, du Centaure, etc., qui accompagnent les noms des légions inscrits en légende, ne sont autre chose que les emblèmes respectifs, ou si l'on veut les armoiries peintes sur les boucliers des soldats de ces corps de troupes. Ces monuments nous apprennent que le Pégase était attribué en commun aux légions de Pannonie-Inférieure, la I^a^ Adjutrix et la II^a^ Adjutrix. La première avait en outre le Capricorne, et la deuxième le Sanglier. Mais le Pégase n'appartenait pas exclusivement à ces deux légions. Plusieurs bas-reliefs épigraphiques découverts en Grande-Bretagne[1] prouvent que les cohortes de la II^a^ Augusta, notamment la deuxième et la dixième, avaient, tout comme la I^a^ Adjutrix, le double emblème du Pégase et du Capricorne. Il est vrai que ces bas-reliefs paraissent appartenir à l'époque antonine, et comme, d'autre part, les deniers de Gallien assignent à cette même II^a^ Au-

1. *Corpus inscriptionum latinarum*, VII, n^os^ 517, 519, 522, 1136.

gusta le Capricorne et le dieu Mars, il semble qu'elle avait changé pour ce dernier emblème celui du Pégase qu'elle avait antérieurement.

Par contre, il se peut que quelqu'une des légions d'Afrique et d'Orient, sur lesquelles nous ne possédons aucun renseignement, ait eu, de son côté, le Pégase ; cette conjecture n'a rien de déraisonnable en soi, puisque le Capricorne était attribué non seulement à la I^a^ Adjutrix et à la II^a^ Augusta, comme il vient d'être dit, mais encore à la XIIII^a^ Gemina, à la XX^a^ Valeria, à la XXII^a^ Primigenia et à la XXX^a^ Ulpia ; de même le Sanglier à la I^a^ Italica, à la II^a^ Adjutrix et aussi à la XX^a^ Valeria, déjà nommée.

Quoi qu'il en soit, nous nous en tiendrons au Pégase des légions adjutrices, le seul qui soit certain pour l'époque de Gallien. Revenant donc à nos deux médaillons de Monaco et de Vienne, je crois que leur destination est indiquée par le symbole dont les deniers de ces légions nous apprennent la signification. Le Pégase, apposé au-dessous de l'effigie impériale, comme à une place d'honneur, semble constituer ce que j'appellerais volontiers l'envoi du donateur ; ce serait, en langage figuratif, l'équivalent d'une salutation telle que celle-ci : l'empereur Gallien à ses légions de Pannonie-Inférieure.

L'emblème était assez connu pour n'avoir pas besoin d'une explication plus formelle ; ainsi en était-il du Lion radié empreint sur des monnaies

de Caracalla, de Postume, de Probus, sans le nom des cohortes du prétoire auxquelles il était affecté. En conséquence, si ma conjecture est fondée, les médaillons auraient été frappés à titre de *donativum* militaire.

En dehors de cette interprétation, je ne vois d'autre alternative que de regarder ce Pégase comme symbole de la divinité favorite de Gallien, l'Apollon solaire, sous les traits duquel il avait voulu être représenté [1]. On pourrait même, dans cette manière de voir, invoquer l'analogie du dispositif adopté pour le Capricorne sur une monnaie d'un autre empereur ; un denier d'Auguste nous montre en effet, au-dessous de son effigie [2], le signe zodiacal pour lequel il professait une prédilection spéciale [3] ; l'analogie est même tellement frappante que ce denier paraît avoir servi de modèle au monétaire de Gallien.

1. Trebellius Pollion (*Gallien.*, XVIII) : « Statuam sibi majorem colosso fieri praecepit Solis habitu ; poni autem illam voluerat in summo Esquiliarum monte. »

2. C'est une variété des pièces au revers de l'AEGYPTO CAPTA, décrite par Cohen, sous les nos 43 et 44.

3. Cf. Suétone (*August.*, XCIV) : « Tantum mox fiduciam fati Augustus habuit, ut thema suum vulgaverit, nummum-

Le Pégase accompagné de la devise *Alacritati* rentre certainement dans la classe des sujets allégoriques qui font allusion à un fait réel, et qu'il ne faut pas confondre avec les personnifications de qualités morales érigées en divinités d'ordre abstrait, la Iustitia, la Virtus, la Tranquillitas, la Pietas.

Un exemple aidera à faire comprendre cette distinction. Le bouclier à épisème central, qui accompagne la légende CLEMENTIAE ou MODERATIONI sur des bronzes de Tibère, est sans doute l'image même des boucliers consacrés dans le temple de Jupiter par l'empereur, en commémoration des actes de clémence qui signalèrent son avènement [1], tandis que la *Clémence impériale* est représentée sous les traits d'une divinité féminine, sur des bronzes d'Hadrien portant la légende CLEMENTIA·AVG. L'omission du mot AVG à la suite de la légende ALACRITATI et l'absence d'une figure personnificative proprement dite me confirment dans la pensée que le médaillon de Vienne a moins le caractère d'un hommage rendu à une vertu impériale que celui d'une commémoration d'un événement historique. Il s'agit de déterminer quel est cet événement. Gallien ayant exercé son cinquième consulat en l'an 262 et son sixième en 264, la pièce a été frappée dans l'une des

que argenteum nota sideris Capricorni, quo natus est, percusserit. »

1. Suétone (*Tiber.*, XXVI, XXIX, XXXII).

années 262 et 263, auxquelles convient la mention COS·V donnée par la légende de tête et semble avoir trait à l'activité déployée par l'empereur pour faire face aux attaques des barbares du dehors et aux révoltes de ses propres lieutenants. Mais tant d'événements s'accomplirent dans le laps de ces deux années qu'il est difficile de préciser celui auquel se rapporte plus particulièrement le médaillon en question. Le résumé chronologique dressé par Tillemont[1] place dans ce court intervalle la défaite de Macrien par Auréole, sur les confins de la Thrace et de l'Illyrie; la défaite de son fils Quiétus par Odénat, en Syrie; celle d'Émilien par Théodote, en Égypte; celle des Scythes qui avaient ravagé la Grèce et l'Asie-Mineure; enfin les luttes auxquelles Gallien prit part en personne contre Postume en Gaule, et contre les Byzantins révoltés. La devise *Alacritati* peut aussi faire allusion à la rapidité avec laquelle l'empereur se transporta alors d'une extrémité à l'autre de l'empire, et trouva, entre temps, le moyen de venir célébrer à Rome les jeux décennaux : « Interfectis sane militibus apud Byzantium, Gallienus, quasi magnum aliquid gessisset, Romam cursu rapido convolavit, convocatisque patribus, decennia celebravit novo genere ludorum, nova specie pomparum, exquisito genere voluptatum[2] ».

1. *Hist. des empereurs*, t. III, p. 744.
2. Trebellius Pollion, *Vita Gallieni*, VII.

Notez l'expression, *cursu rapido convolavit*, dont se sert Pollion; n'est-elle pas en elle-même le commentaire le plus significatif du type de l'*Alacrité* symbolisé par le coursier ailé?

Quant au médaillon de Monaco, le petit tableau du revers représente sans doute le sacrifice habituel accompli par l'empereur dans le temple de Jupiter Capitolin, lorsqu'il prit les faisceaux consulaires pour la quatrième fois, en l'an 261, comme cela résulte de la légende P(*ontifex*) M(*aximus*) TR(*ibunicia*) P(*otestate*) VIIII, CO(*n*)S(*ul*) IIII, P(*ater*) P(*atriae*). En effet, l'avènement de Gallien ayant eu lieu à la fin du mois d'août 253, sa puissance tribunice avait été renouvelée pour la neuvième fois en 261.

Il existe une contradiction entre la mention COS·IIII inscrite au revers, et COS·V au droit. Elle ne peut guère s'expliquer que par une inadvertance de l'ouvrier monétaire qui aura assemblé deux coins dépareillés, dont l'un, celui du revers, devait être périmé depuis un an, puisque Gallien fut consul pour la cinquième fois en 262. Les erreurs de ce genre ne sont pas rares; un médaillon de bronze du Cabinet de France m'en fournit un exemple encore plus frappant, et d'un à-propos tout à fait topique. Il a la même légende de tête[1], IMP·GALLIENVS·AVG.COS·V, et pour

1. M. Cohen la signale ainsi dans son n° 810 : IMP·GALLIENVS·AVG·COS·II (*sic*). Je me suis assuré avec M. Babelon, attaché au cabinet des médailles, que la marque

revers, P·M·TR·P·V·COS·III.P.P, l'empereur debout à gauche, tête laurée à droite, sacrifiant sur un autel et tenant un sceptre ; devant lui, un victimaire levant la hache sur un taureau.

En voici un autre exemple (Cohen, *Domitien*, n° 242) :

IMP·CAES·DOMIT·AVG·GERM·P·M·TR·P·XII

R/—TR·P·IX·IMP·XV·COS·VIII·P·P.

Ici, la contradiction porte sur le chiffre de la puissance tribunice.

Le médaillon de Monaco est donc ce que les numismatistes appellent une pièce hybride, c'est-à-dire une pièce dont les faces, respectivement empruntées à deux médailles différentes, et formant un assemblage fortuit, n'ont entre elles aucune connexion. La disjonction de ces faces nous conduit à chercher la reconstitution des

numérale est formée de deux jambages obliques, convergeant vers le bas ; en réalité, c'est non un II, mais un V semblable à celui de la légende de revers. Le *sic* de M. Cohen me paraît avoir eu simplement pour objet de faire ressortir l'antinomie des mentions consulaires au droit et au revers ; d'ailleurs, qu'il y ait V ou II, l'antinomie n'en subsiste pas moins. La même rectification doit être introduite dans la description d'un autre médaillon de bronze, le n° 744, auquel M. Cohen a, en outre, attribué les sigles S·C, à tort. Je suis en mesure d'en donner le véritable signalement, d'après des empreintes que M. L. Müller, directeur du Cabinet royal de Danemark, a bien voulu me communiquer :

[IMP·G]ALLIENVS·AVG·COS·V. Tête laurée à droite ;

R/—LAETITIA·AVG. La Joie debout à gauche, tenant une couronne dans la main droite ; la gauche appuyée sur un sceptre. Diamètre, 25 millim.

deux médaillons auxquels elles appartenaient normalement.

Celui qui avait le même revers aurait eu probablement au droit IMP·GALLIENVS·P·F·AVG, légende habituellement inscrite sur les médaillons datés, par exemple, ceux qui ont les revers P·M·TR·P·X·P·P·COS·V (Cohen, n° 730), ou P·M·TR·P·IMP·VI·COS·V·P·P (Cohen, n° 19).

Quant à l'avers représentant le petit Pégase sous l'effigie impériale, il est visible que l'auteur du médaillon de Monaco aurait dû l'associer au revers ALACRITATI; en d'autres termes, le médaillon de Vienne serait, en bronze, la reproduction régulière et complète de ce qu'aurait dû être celui de Monaco, sans la faute de l'ouvrier, tout comme un autre médaillon de bronze du musée de Vienne (Cohen, n° 786) est la reproduction du médaillon d'or de la collection Wigan (Cohen, n° 6), IMP·GALLIENVS·AVG·COS·V. — R/—MONETA·AVG; tout comme aussi un médaillon de bronze du cabinet de France (Cohen, n° 717) est la reproduction du médaillon d'argent (Cohen, n° 3) IMP· GALLIENVS·AVG. — R/—FIDES· EXERCITVS.

La pièce de la collection Wigan dont je viens de parler me fournit le sujet d'un dernier rapprochement. Outre que la légende de tête est la même que celle du médaillon de Monaco, son poids, 23 gr. 175, diffère peu de celui du nôtre, 22 gr. 600. La moyenne est donc 22 gr. 888. Or la

moyenne des simples *aurei* de Gallien étant évaluée à 5 gr. 59, d'après les poids extrêmes que leur assigne M. Mommsen[1], il s'ensuit que chacun des médaillons est, à fort peu de chose près, le quadruple de l'*aureus*, en proportions définies. Ce résultat est fort intéressant, car il a pour effet de nous faire reconnaître en eux des spécimens des *quaterni aurei* dont parle Trébellius Pollion, quand il raconte que Gallien en faisait des présents aux dames romaines admises à venir lui baiser la main le jour où il prenait les faisceaux, « matronas ad consulatum suum rogavit, iisdemque manu sibi osculantibus quaternos aureos sui nominis dedit[2]. » Il est visible qu'il ne s'agit pas ici d'une distribution de quatre pièces de monnaie courante à chacune des nobles visiteuses ; le procédé eût été d'une inconvenance peu vraisemblable, et l'on doit croire que l'empereur y mettait plus de formes que dans les largesses accordées le même jour au peuple sous le nom de *liberalitas*. Par la locution *quaterni aurei*, il faut entendre un don de médailles de circonstance ayant une valeur intrinsèque de quatre *aurei*. Cette plaisante anecdote a donc un côté instructif, puisqu'elle nous affermit dans la conjecture qu'un médaillon d'or au même revers que celui de Monaco a été frappé à l'occasion du quatrième consulat de Gallien. En même temps elle nous fait connaître la véritable dénomi-

1. *Hist. de la monn. rom.*, t. III, p. 62.
2. *Vita Gallieni*, XVI.

nation de ces pièces dont le module était spécialement désigné par l'expression *quaternaria forma*[1]. On aurait donc tort de les appeler des *quaterniones*, d'après l'analogie des mots *biniones*, *terniones* imaginés par M. Mommsen[2] pour désigner les doubles, triples *aurei* de cette époque.

Le *quaternio* est, à proprement parler, une espèce de tessère de billon dont on ne connaît que deux exemplaires, présentant, au droit, les têtes radiées de Valérien et de Gallien en regard, avec la légende FELICIBVS·AVG ; au revers, le mot QVATERNIO sur trois lignes horizontales. Comme il est sans exemple qu'une pièce de monnaie soit ainsi marquée de sa propre dénomination en toutes lettres, et que la légende du droit n'appartient à aucune des formules monétaires en usage, on se tromperait en les prenant pour du numéraire courant. Le mot *quaternio* indique simplement la valeur représentative de la tessère, soit 4 deniers, sans toutefois lui donner un caractère légal pour la circulation obligatoire. Quant au *binio*, il est certain que c'était un double denier : « *binio*, δίνουμμα ; *biniones*, δηνάρια » (Philoxène, *Glossarium* ; cf. Ducange, *Gloss.*, *s. v.*). Le mot *binio* se trouvant donc formellement réservé, dans l'usage romain, à la série de l'argent ou du billon, on commet un abus de langage quand on applique les dénominations *biniones*, *terniones*, aux mul-

1. Lampride, *Alex. Sev.*, XXXVIII.
2. *Hist. de la monn. rom.*, t. III, p. 61.

tiples de l'*aureus*, sans les appuyer d'un texte d'auteur ancien.

Pour terminer la discussion du symbole du Pégase, il ne me reste qu'à expliquer sa présence sur les monnaies coloniales de Samosate, incidemment mises en rapport avec le médaillon de Monaco au début de cette notice. On devine maintenant sans peine que ce symbole figuré aux pieds de la Tyché Poliade de Samosate n'est autre chose que l'emblème de la légion qui avait son quartier général dans cette ville ou qui lui avait envoyé des vétérans pour la coloniser. C'est ainsi que, sur des monnaies de la même époque frappées à Viminacium, le Lion et le Taureau, emblèmes de la IV Flavia et de la VII Claudia, formant l'armée de Mésie-Supérieure, sont placés aux côtés de la Province personnifiée sous les traits d'une *Tutela ;* comparez encore l'Aigle de la V Macedonica et le Lion de la XIII Gemina groupés à droite et à gauche de la Dacie personnifiée, sur des coloniales d'Apulum. A quelle légion faut-il attribuer le Pégase de Samosate ? On aurait à choisir entre la IV Scythica et la XVI Flavia, formant l'armée permanente de Syrie au temps d'Elagabale et des deux Philippe, et peut-être faudrait-il se décider pour la IV Scythica, si l'on trouvait suffisant l'unique témoignage d'une épitaphe d'un soldat de cette légion inhumé à Samosate[1].

1. *Corpus inscriptionum latinarum,* t. III, n° 6048.

En résumé, le médaillon hybride trouvé à Monaco doit être dédoublé en deux types frappés à des dates différentes ; de chacun d'eux, on peut se faire une idée exacte, bien qu'il ne s'en soit encore rencontré aucun exemplaire. L'un a dû être fabriqué à l'occasion du quatrième consulat de Gallien en 261 ; l'autre serait commémoratif d'une rapide succession d'événements dans lesquels ce prince aurait joué, de 262 à 263, un rôle personnel, soit sous la protection de sa divinité favorite, Apollon solaire, soit avec le concours de l'armée de Pannonie-Inférieure. Cette dernière pièce, dont le médaillon de Monaco n'est qu'un exemplaire manqué, par suite d'un accident de monnayage, serait, sauf la nature du métal, pareil au médaillon de bronze ALACRITATI, du musée de Vienne.

Au cours de ce travail, nous avons en outre été amené à rétablir la lecture de plusieurs pièces importantes inexactement publiées, et à constituer un groupe de médaillons ayant tous, au droit, la légende IMP·GALLIENVS·AVG·COS·V autour de la tête laurée de l'empereur, à droite, et, au revers, les cinq types différents : ALACRITATI ; LAETITIA·AVG ; MONETA·AVG ; VBERITAS·AVG· VIRT·GALLIENI·AVG. Les exemplaires en bronze ne sont probablement que des *essais* de types destinés à la fabrication sur l'or et sur l'argent ; c'est ce qui fait que des numismatistes, se guidant sur M. Cohen, hésitent à les regarder comme des médaillons, et les rangent parmi les moyens bronzes, malgré l'absence des sigles S·C.

APPENDICE

SUR LES INSCRIPTIONS ET MONNAIES DATÉES DE VALÉRIEN ET DE GALLIEN.

Tillemont a établi par la critique des textes d'auteurs que l'avènement de Valérien et de Gallien eut lieu en août 253 ; que Valérien, fait prisonnier par les Perses en 258, périt en captivité vers 262 ou 263, et que Gallien fut assassiné vers le 20 mars 268. De plus, on sait par les différentes listes de fastes consulaires que Valérien et Gallien furent consuls ensemble en 254, en 255 et en 257, et que Gallien fut consul, sans son père, en 261, en 262, en 264 et en 266. Ces données ne paraissent pas toujours s'accorder avec les dates fournies par les monuments épigraphiques ou numismatiques ; c'est ce que M. Henzen, après Eckhel et Tillemont, déclarait en ces termes : « In temporibus Valeriani et Gallieni computandis.... de ordine tribuniciae potestatis nondum satis constat[1] ; » et plus récemment encore, M. Wilmanns disait : « Ita omnino et in nummis et in lapidibus Valeriani et Gallieni consulatus cum numeris tribuniciae potestatis saepe nullo modo conspirant[2]. » Le lecteur s'en assurera facilement lui-même en parcourant le relevé suivant des dates inscrites sur les monuments de ces deux empereurs.

Voici d'abord les textes épigraphiques :

1° Valérien : PONTIFICI·MAXIMO·COS·II·PROC·TRIB·POT·II·PATRI·PATRIAE (Wilmanns, n° 1024).

1. Orelli-Henzen, *Inscr. latin. ampliss. collect.*, t. III, *index*, p. 78.

2. Wilmanns, *Exempl. Inscr. latin.*, p. 328, n° 1025.

2° Gallien : PONT·MAX·TRIB·POT·III·COS·PROCOS·P·P· (Wilmanns, n° 1025).

3° Gallien : PONT·MAX·TRIB·POT·III·COS·PROCOS·P·P· (Orelli, n° 1004).

4° Valérien : COS·II·PROCOS·IMP·VII·P·MAXI·TRIB·POT·III (Henzen, n° 5134).

5° Gallien : TRIB·POTEST·IIII·COS·III·IMP·III·P·P·PROCOS (Wilmanns, n° 1027).

6° Valérien : P·MAX·TRIB·POT·V·COS·III·P·P·PROCOS (Orelli, n° 533).

7° Valérien : P·PATR·P*ont*·MAX·GERMANICO·MAXIMO·TRIBVN*ic*·POTESTATIS·COS·III·P·PATRIAE (*sic*) ; et Gallien : *pont*·*max*·GERMANICO·MAXIMO·*tribun*·*potest*·COS·III·PAT·PATRIAE·PROCOS, sur la même inscription (Wilmanns, n° 1026).

8° Valérien et Gallien : IMPP·LICINIO·VALERIANO·AVG·COS·IIII·LICINIO·GALLIENO·AVG·III·COS·IDIBVS·MARTIS (Fea[1], *Fasti*, p. 62, n° 48).

9° Valérien : PON·MAX·GERM·MAX·TRIB·POT·VII·COS·IIII·P·P·PROCOS, et Gallien : PONT·MAX·TRIB·POT·VII·COS·III·P·P·PROCOS· sur la même inscription (Orelli, n° 1002).

10° Gallien : IMP·GALLIENO·AVG·IIII·ET·VOLVSIANO·COS·XV·KAL·SEPTEMBRES (Wilmanns, n° 2858). Il s'agit ici de T. Petronius Taurus *Volusianus*, et non de

1. Fea dit avoir eu entre les mains à Rome, en 1810, l'original de cette inscription gravée sur une petite plaque en bronze provenant de Bénévent. A l'en croire, cette plaque aurait été ensuite transportée à Paris. Je me suis assuré qu'elle n'est et n'a jamais été ni au musée du Louvre ni au Cabinet des Médailles. Je la signale aux personnes qui pourraient aider à la faire retrouver. Il y aurait, en effet, un grand intérêt à vérifier le numérotage des consulats simultanés de Valérien et de Gallien, que je démontrerai avoir toujours été *au pair*, contrairement à l'opinion qui a cours communément.

l'empereur C. Vibius Afinius Gallus Veldumnianus *Volusianus*.

11° Gallien : P·P·P·MAX·TRIB·P·X·IMP·X·COS·IIII·DESIG· (*sic*) PROCOS (Henzen, n° 5329).

12° Gallien : GERM·*max*·PONT·MAX·*dacic*·MAX·TRIB·*pot*·*x*IIII·COS·*vi*·DESIGN·VII (Henzen, n° 5345).

13° Gallien : MAGNO·ET·INVICTO·GALLIENO·AVG·XI·COS·VI·DESIGNATO·VII·P*acis restitutori* (Orelli, 1005). Cette inscription doit avoir été mal transcrite ; je propose de rétablir après AVG les mots *trib·pot·xiiii·imp.* et d'attribuer, en conséquence, la 11e salutation impériale de Gallien à l'an 265, avant son 7e consulat.

Voici maintenant la liste des légendes monétaires datées de Valérien et de Gallien, telles que je les ai relevées dans l'ouvrage de M. Cohen et vérifiées moi-même sur les exemplaires conservés au Cabinet des Médailles. J'indique par un astérisque les années consulaires de ces empereurs.

An 253. — Valérien ; Gallien ; la légende TR·P·, sans aucune lettre numérale, ne s'est pas encore rencontrée.

An 254*. — Valérien ; Gallien : P·M·TR·P·II·COS·P·P. (*Val.* 100, et *Suppl.* 7 ; *Gall.* 423).

Valérien ; Gallien : P·M·TR·P·II·COS·II·P·P. (*Val.* 99 ; *Gall.* 424).

An 255*. — Gallien : P·M·TR·P·III·COS·P·P. (*Gall.* 425).

Gallien : P·M·TR·P·III·COS. (Eckhel, *Cat. mus. Vindob.*, t. II, p. 367).

Valérien ; Gallien : P·M·TR·P·III·COS·III. P·P. (*Val.* 101 ; un *Gallien*, non décrit par Cohen, existe au Cabinet des médailles, catalogué n° 8759).

An 256. — Valérien ; Gallien : P·M·TR·P·IIII·COS·III·P·P. (*Val.* 102 ; *Gall.* 426 [1], 427, 428).

1. M. Cohen donne à cette pièce la légende de tête IMP·

An 257*. — Valérien ; Gallien : P·M·TR·P·V·COS·III·P·P. (*Val.* 103 ; *Gall.* 429, 810).

Valérien ; Gallien : P·M·TR·P·V·COS·IIII·P·P. (*Val.* 104, 105, 204, 205 ; *Gall.* 431, 432, 433).

An 258. — Gallien : P·M·TR·P·VI·COS. (*Gall.* 434, 435).

An 259. — Gallien : P·M·TR·P·VII·COS· (*Gall.* 438, 439, 440, 441, 442, 443, 444).

Gallien : P·M·TR·P·VII·COS·P·P. (Eckhel, *Cat. mus. Vind.*, t. II, p. 369).

Gallien : P·M·TR·P·VII·COS·IIII·P·P. (*Gall.* 436).

An 260. — Gallien : P·M·TR·P·VIII·COS·IIII·P·P. (Eckhel et Cohen d'après Mezzabarba).

An 261*. — Gallien : P·M·TR·P·VIIII·COS·IIII·P·P. (*Gall.* 448, 449 ; médaillon de Monaco).

An 262*. — Gallien : P·M·TR·P·X·COS·IIII·P·P. (*Gall.* 450, 451).

Gallien : P·M·TR·P·X·COS·V·P·P. (*Gall.* 730).

An 263. — Gallien : la légende TR·P·XI ne s'est pas encore rencontrée.

An 264*. — Gallien : P·M·TR·P·XII·COS·V·P·P. (*Gall.* 452).

Gallien : P·M·TR·P·XII·COS·VI·P·P. (*Gall.* 453, 454).

Gallien : P·M·TR·P·XII·C·VI·P·P. (*Gall.* 825 [1]).

GALLIENVS·AVG·GERM. Elle est inexacte ; j'y ai lu IMP·GALLIENVS·P·F·AVG.

1. La lecture de M. Cohen est : GALLIENVM·AVG·SENATVS — R/ — TR·P·XII·COS·VI·P·P. Je me suis assuré que la légende du revers commençait, d'après la règle, par les sigles P·M ; le P est usé ou rogné, mais le M est très visible ; la véritable lecture est donc [P·]M·TR·P·XII·COS·VI·P·P. C'est la quatrième fois que la *Description* de M. Cohen est prise en défaut.

An 265. — Gallien : P·M·TR·P·XIII·C·VI·P·P. (*Gall.* 457).

An 266*. — Gallien : la légende TR·P·XIIII ne s'est pas encore rencontrée.

An 267. — Gallien : P·M·TR·P·XV·P·P·VII·C. (*Gall.* 458).

An 268. — Gallien : P·M·TR·P·XVI·COS·VII (*Gall.* 460).

Si l'on suppose que Valérien et Gallien, conformément à l'usage suivi par Trajan et ses successeurs, renouvelaient annuellement leur puissance tribunice au 1er janvier, ils l'auraient eue pour la deuxième fois à partir du 1er janvier 254 ; or on sait qu'à cette même date ils prirent leur premier consulat ordinaire. La légende P·M·TR.P·II·COS·P·P est donc conforme à ces données. Mais il n'en est plus de même de P·M·TR·P·II·COS·II·P·P, à moins d'admettre que Valérien et Gallien avaient été précédemment suffects et que ce consulat trimestriel est supputé dans la dernière légende, tandis qu'il ne l'est pas dans la première.

Même observation pour les légendes P·M·TR·P·III·COS·III·P·P (an 255) et P·M·TR·P·IIII·COS·III·P·P (an 256), qui attribuent à chacun des empereurs un troisième consulat, bien qu'en ces deux années ils n'en fussent encore qu'au deuxième des consulats afférents à leur principat. Même observation encore pour les légendes P·M·TR·P·V·COSS· IIII·P·P, (an 257) et P·M·TR·P·VII·COS·IIII·P·P (an 259), puisque Valérien ne prit que trois fois les faisceaux consulaires pendant son règne et que Gallien n'entra dans son quatrième consulat ordinaire qu'en 261.

L'apparente anomalie que nous signalons se présente trop souvent pour qu'il soit permis de l'imputer à un accident ou à une erreur se répétant avec persistance pendant des années en dépit du contrôle du public contemporain. Son caractère systématique oblige donc à lui chercher une

cause intentionnée que je crois expliquer naturellement en disant que, si les chiffres consulaires dépassent d'une unité ceux qui conviennent à des consulats ordinaires, cela tient sans doute à ce que la supputation a été faite en ayant égard à un consulat trimestriel antérieur à l'avènement de Valérien et de Gallien. Or, en ce qui concerne Valérien, on sait pertinemment par Trebellius Pollion[1] et par Zozime[2] qu'il avait été consul suffect sous Trajan Dèce. Quant à Gallien, on le trouve mentionné à l'an 253 par les *Fasti Florentini majores :*

Οὐολουσιανὸς τὸ β' καὶ Γαλη̣νὸς τὸ α',

tandis que les autres listes donnent pour cette même année :

Volusianus Aug. Cos. II et M. Valerius Maximus.

Comme la mort de Volusien eut lieu en mai 253, il se pourrait qu'au mois d'avril précédent Gallien eût succédé à Maximus comme suffect et eût ainsi partagé le consulat avec Volusien pendant la première partie du deuxième trimestre. Ceci aiderait à comprendre comment il se trouva en situation d'être nommé d'emblée César par le Sénat, en même temps que ce grand corps politique décernait le titre d'Auguste à Valérien, alors absent en Rhétie ; ou bien l'on peut croire que Valérien, voulant partager la pourpre avec son fils, lui avait fait prendre immédiatement un consulat suffect pour que son admission au rang suprême satisfît aux conditions légales. Gallien étant devenu Auguste dans la même année, le

1. *Valer. vit.*, I : Valerianus imperator nobilis genere patre Valerio, censor antea et per dignitatum omnes gradus suis temporibus ad maximum in terris culmen adscendens, cujus per annos LXX vita laudabilis in eam conscenderat gloriam ut per omnes honores et magistratus insigniter gestos imperator fierat.

2. *Hist.*, I : Ἄλλους τε καὶ Βαλεριανὸν ὃς τοῦ ὑπατικοῦ τάγματος ὢν ἐβασίλευσεν ὕστερον.

rédacteur des Grands Fastes florentins a sans doute pensé que, tout suffect qu'il fût, son consulat devait figurer dans sa liste de préférence à celui de Maximus, qui n'était qu'un simple particulier. Quoi qu'il en soit de la date précise de ce consulat de Gallien, un fait très important et resté inaperçu jusqu'à présent ressort des textes numismatiques avec évidence, c'est qu'à partir de l'an 254, et jusqu'en 257, les numéros de ses puissances tribunices et ceux de ses consulats sont exactement *au pair* avec ceux de Valérien; non seulement cette parité est complète dans l'énoncé des dignités, mais il y a encore identité absolue dans la rédaction des noms impériaux à l'effigie et dans le style de la plupart des types de revers; c'est ce que montre clairement le tableau suivant :

AN 253.

N° I.

IMP·C·P·LIC·VALERIANVS·AVG·
Buste lauré de Valérien, à droite.
R/. VOTIS·DECENNALIBVS·S·C·
En quatre lignes dans une couronne de laurier. Bronze (Cohen, 223).

N° I *bis*.

IMP.C·P·LIC·GALLIENVS·AVG·
Buste lauré de Gallien, à droite.
R/. VOTIS·DECENNALIBVS·S·C.
En quatre lignes dans une couronne de laurier. Bronze. (Cohen, 859.)

AN 254*.

N° II.

IMP·C·P·LIC·VALERIANVS·AVG·
Buste de Valérien radié, à droite.

R/. P·M·TR·P·II·COS·P·P·
L'empereur en toge, sacrifiant, à gauche. Billon.
(Cohen, 100.)

N° II *bis*.

IMP·C·P·LIC·GALLIENVS·AVG·
Buste de Gallien radié, à droite.
R/. P·M·TR·P·II·COS·P·P·
La Valeur casquée, marchant à gauche. Billon.
(Cohen, 423.)

N° III.

IMP·C·P·LIC·VALERIANVS·P·F·AVG·
Buste de Valérien radié, à droite.
R/. P·M·TR·P·II·COS·II·P·P·
Jupiter debout à gauche, tenant le foudre dans la main droite, le sceptre dans la gauche. Billon. (Cohen, 99.)

N° III *bis*.

IMP·C·P·LIC·GALLIENVS·P·F·AVG·
Buste de Gallien radié, à droite.
R/. P·M·TR·P·II·COS·II·P·P·
Jupiter debout à gauche, tenant le foudre dans la main droite, le sceptre dans la gauche. Billon. (Cohen, 424.)

AN 255*.

N° IV.

IMP·C·P·LIC·VALERIANVS·P·F·AVG·
Buste de Valérien radié, à droite.
R/. P·M·TR·P·III·COS·III·P·P·
L'empereur assis sur une chaise curule, à gauche.
Billon. (Cohen, 101.)

N° IV *bis*.

IMP·GALLIENVS·P·F·AVG·
Buste de Gallien radié, à droite.

R/. P·M·TR·P·III·COS·III·P·P·
Apollon solaire, radié, tenant un fouet et marchant à gauche. Billon. (Cabinet de France, n° 8759.)

AN 256.

N° V.

IMP·C·P·LIC·VALERIANVS·P·F·AVG.
Buste de Valérien radié, à droite.
R/. P·M·TR·P·IIII·COS·III·P·P·
Apollon solaire, radié, tenant un fouet et marchant à gauche. Billon. (Cohen, 102.)

N° V *bis*.

IMP·C·P·LIC·GALLIENVS·P·F·AVG·
Buste de Gallien radié, à droite.
R/. P·M·TR·P·IIII·COS·III·P·P·
Apollon solaire, radié, tenant un fouet et marchant à gauche. Billon. (Cohen, 428.)

AN 257*.

N° VI.

IMP·C·P·LIC·VALERIANVS·P·F·AVG·
Buste de Valérien radié, à droite.
R/. P·M·TR·P·V·COS·III·P·P·
Apollon solaire, radié, tenant un fouet et marchant à gauche. Billon. (Cohen, 105.)

N° VI *bis*.

IMP·GALLIENVS·P·F·AVG·GERM·
Buste de Gallien radié, à droite.
R/. P·M·TR·P·V·COS·III·P·P·
Apollon solaire, radié, tenant un fouet et marchant à gauche. Billon. (Collection de l'auteur.)

N° VII.

IMP·C·P·LIC·VALERIANVS·P·F·AVG·
Buste de Valérien radié, à droite.
R/. P·M·TR·P·V·COS·IIII·P·P·
L'empereur assis sur une chaise curule, à gauche. Billon.
(Cohen, 104.)

N° VII *bis*.

IMP·C·P·LIC·GALLIENVS·P·F·AVG·
Buste de Gallien radié, à droite.
R/. P·M·TR·P·V·COS·IIII·P·P·
L'empereur assis sur une chaise curule, à gauche. Billon.
(Cohen, 431.)

N° VIII.

IMP·VALERIANVS·AVG·
Buste de Valérien radié, à droite.
R/. P·M·TR·P·V·COS·IIII·P·P·
Valérien et Gallien, debout, se faisant face, chacun appuyé sur son bouclier posé à terre. Billon. (Cohen, 105.)

N° VIII *bis*.

IMP·GALLIENVS·AVG·
Buste de Gallien radié, à droite.
R/. P·M·TR·P·V·COS·IIII·P·P·
Valérien et Gallien, debout, se faisant face, chacun appuyé sur son bouclier posé à terre. Billon. (Cohen, 433.)

Dans ce tableau, l'appareillage des six couples, I et I *bis*, III et III *bis*, V et V *bis*, VI et VI *bis*, VII et VII *bis*, VIII et VIII *bis*, est complet sous tous les rapports, — types, légendes de tête, légendes de revers. — Les deux couples, II et II *bis*, IV et IV *bis*, ne sont appareillés que par la communauté de la légende de revers ; mais les découvertes de nouveaux spécimens sont tellement fréquentes qu'on

peut espérer retrouver les quatre types *réciproques* absents qui serviraient de *pendants* parfaits à ceux qu'on connait.

Dans les couples II et II *bis*, VI et VI *bis*, les consulats ordinaires sont seuls comptés et numérotés ainsi :

An 254. — Valerianus I et Gallienus I ;

An 257. — Valerianus III et Gallienus III.

Dans les autres couples, au contraire, les consulats suffects et ordinaires sont additionnés ; de là, une unité en plus dans le numérotage :

An 254. — Valerianus II et Gallienus II ;

An 255. — Valerianus III et Gallienus III ;

An 257. — Valerianus IV et Gallienus IV.

En conséquence, et déduction faite des consulats suffects antérieurs à 254, toutes les monnaies, quel que soit celui des deux comptes auquel elles ressortissent, concourent à la même ordonnance :

An 254. — Valerianus I et Gallienus I ;

An 255. — Valerianus II et Gallienus II ;

An 257. — Valerianus III et Gallienus III.

Cette liste est de tous points conforme à la *Chronique* de Prosper et aux *Fastes* de Cassiodore. Un accord aussi remarquable constitue un motif suffisant pour préférer, sans hésitation, ces documents à ceux qui attribuent aux consulats de l'un des Augustes des numéros différents de ceux de son collègue. Il est intéressant de constater que le numérotage de leurs magistratures tribunices et consulaires s'est constamment maintenu au pair, particularité qui est, du reste, pleinement confirmée par un témoignage irrécusable : le mot *utrisque*, marquant cette parité, est écrit en toutes lettres dans la souscription d'un texte de loi [1], *Valeriano et Gallieno AA. utrisque II conss.*

Il reste à savoir pourquoi certaines monnaies donnent des dates établies d'après la supputation des consulats

1. *Cod. Theod.*, l. 11. C. *de Transactionibus*. — Cfr. Reland, *Fasti Consulares*, éd. 1715, p. 220.

suffects, tandis que d'autres la rejettent. Ce manque d'uniformité semble indiquer que les unes ont été frappées dans l'officine de Rome, les autres dans les ateliers provinciaux. On sait en effet que les divers centres d'administration recevaient la communication officielle des noms des consuls ordinaires ou éponymes, toujours désignés au 1er janvier de l'année précédant celle de leur entrée en charge. Ces noms étaient seuls nécessaires pour les besoins chronologiques dans les actes publics ou dans les affaires privées. Quant aux consuls suffects ou trimestriels, nommés dans le courant de l'année afin d'acquérir la capacité légale requise pour l'obtention des grands commandements, ils n'avaient pas le privilège honorable de l'éponymie, et leurs noms étaient, pour ainsi dire, ignorés dans les provinces, où ils n'auraient, du reste, pu parvenir assez à temps pour servir aux usages chronologiques. C'est la raison pour laquelle les monuments datés de consulats suffects ne se rencontrent guères qu'en Italie, surtout à Rome ; on comprend néanmoins que des copies d'actes du gouvernement, expédiées de Rome avec de pareilles dates, puissent se trouver dans les parties les plus reculées de l'empire, soit sur des tablettes, soit même sur des monuments en place.

A partir du moment où Gallien fut seul Auguste, la supputation par consulats ordinaires, à l'exclusion des suffects, devient sur ses monnaies la règle uniforme, jusqu'à la fin de son principat, conformément à toutes les chroniques et copies des *Fastes :*

An 261. — Gallienus IV et T. Petronius Taurus Volusianus.
An 262. — Gallienus V et Faustinus.
An 264. — Gallienus VI et Saturninus.
An 266. — Gallienus VII et Sabinillus.

Mais alors apparaît une nouvelle anomalie. Gallien ayant pris son quatrième consulat au 1er janvier 264 et

son cinquième au 1er janvier 262, comment expliquer que le titre TR·P·X (*tribunicia potestate decimum*), qui régulièrement aurait dû n'être pris qu'au 1er janvier 262, soit tantôt accolé à COS·V, comme on s'y attend, et tantôt à COS·IIII? De toute nécessité, il faut que la 10e période tribunice ait commencé avant que Gallien eût le titre de COS·V, c'est-à-dire avant le 1er janvier 262. Cette période, au lieu de s'accomplir, jour pour jour, dans la durée totale de l'année 262, chevauche donc sur les années 261 et 262. Semblablement, le titre TR·P·XII, accompagné tantôt de COS·V, tantôt de COS·VI, a dû être pris avant le 1er janvier 261, jour où il prit son sixième consulat. En continuant ainsi, le titre de TR·P·XIII a dû être pris avant le 1er janvier 265, celui de TR·P·XIIII avant le 1er janvier 266, celui de TR·P·XV avant le 1er janvier 267, et enfin celui de TR·P·XVI avant le 1er janvier 268 ; mais, d'autre part, cette dernière période tribunice a dû commencer après le 20 mars 267, puisque Gallien périt vers le 20 mars 268, avant d'avoir pu l'accomplir jusqu'au bout. La seizième itération a donc eu lieu, non au 1er janvier 268, mais à une date comprise entre le 20 mars et le 31 décembre 267.

Pour quel motif cet empereur, après avoir renouvelé régulièrement ses pouvoirs au 1er janvier de chacune des premières années de son règne, aurait-il, en 261 et années suivantes, anticipé sur cette dernière date anniversaire consacrée par l'usage de ses prédécesseurs? Il est évident qu'une pareille dérogation s'est rattachée à un événement d'une haute portée politique. Puisque Valérien mourut en captivité vers 261 ou 262 et que son fils, sans attendre la confirmation de cette nouvelle, lui fit décerner prématurément l'apothéose[1], tant il avait hâte de se déclarer seul

1. Trebellius Pollion, *Vita Gallieni*, X : « quem (sc. Valerianum) nec inter deos quidem, nisi coactus, rettulit (sc. Gallienus), quum mortuum audisset, sed adhuc viventem. » L'apothéose de Valérien est confirmée par un autre passage

Auguste, on doit croire qu'il voulut dater comme d'une ère nouvelle, par un nouveau titre tribunice, le principat qu'il allait exercer désormais sans partage.

Cette anticipation n'est pas tout à fait sans précédent. Une des inscriptions du mausolée d'Hadrien [1] attribue à Commode une *tribunicia potestas XVIII*, dont le numéro, après avoir fort embarrassé Eckhel [2], est resté sans explication de la part des derniers éditeurs de ce texte épigraphique. Et en effet il ne paraît pas aisé de dire pourquoi la 17e puissance tribunice, prise au 1er janvier 192, a été renouvelée pour la dix-huitième fois avant l'expiration de sa durée normale, puisque Commode fut assassiné dans la nuit même du 31 décembre de cette année, c'est-à-dire quelques heures à peine avant l'anniversaire du renouvellement régulier. Dans une leçon de son cours au Collège de France [3], M. Léon Rénier a démontré que la solution de l'énigme est donnée par la légende d'un médaillon de Commode [4], HERC·ROM·CONDITORI·P·M·TR·P·XVIII, comparée à celle d'une monnaie [5], COL·L·AN·COM·P·M·TR·P·XV·IMP·VIII·COS·VI·S.C· (*Colonia Lucia Antonina Commodiana* [6], etc.). Ces monuments

(*Vita Macriani*) où Pollion l'appelle *Divus Valerianus* ; ajoutez-y aussi le témoignage d'une inscription de Bénévent, rapportée par Gruter, p. 1080, n° 4, et reproduite par Orelli, n° 1008, DIVO·VALERIANO·PARENTI·REI·P ‖ PIO·FELICI·VICTORI ‖ SEMPER AVG NERATIVS SCOPI VC ‖ CONS CAMP ‖ NVMINI·EIVS MAIESTATIQ·DEVOT.

1. *Corp. inscr. lat.*, t. VI, 992 ; cfr. Wilmanns, *Exempl. latin. inscr.*, 969.

2. Eckhel, *Doctr. num.*, t. VII, p. 131, et t. VIII, p. 418.

3. Premier semestre de 1872.

4. Cohen, *Op. cit. Commode*, n° 565.

5. Cohen, *Op. cit. Commode*, n° 470.

6. Au lieu de se rapporter au nom de la ville de *Laurentum*, d'où Commode était originaire et d'où sont datés beaucoup d'actes de son règne, la sigle L paraît plutôt rappeler

confirment le récit des auteurs [1] et montrent que Commode avait eu l'extravagance de se déclarer fondateur de Rome, colonie commodienne, avec le titre d'Hercule romain. Poussant alors la folie jusqu'à se regarder comme un autre personnage par le fait même de cette transformation de noms, il aurait fini par se faire attribuer, dans le courant de 192, de nouveaux pouvoirs tribunices, à titre spécial.

Que Gallien paraisse avoir imité Commode en se faisant attribuer une consécration *extra ordinem* pour marquer le début d'un nouveau règne, on n'en sera nullement surpris, puisqu'il eut, comme le fils de Marc-Aurèle, la prétention d'être figuré, sur ses monnaies, en Hercule romain, coiffé de la tête du lion néméen.

Les monnaies alexandrines de Valérien sont datées par les années de son principat jusqu'à 260, en caractères grecs, L·A, L·B, L·Γ, L·Δ, L·E, L·ϛ, L·Z, L.H ; celles de Gallien suivent la même série jusqu'à 268, L·Θ, L·I, L·IA, L·IB, L·IΓ, L·IΔ, L·IE, L·Iϛ. Outre cette série, on connaît des exemplaires portant la notation L·HA, somme que M. Missong [2] décompose en 8 + 1 = 9 ; il pense que c'était un moyen détourné pour éviter l'emploi de la lettre prétendue néfaste Θ, initiale de Θάνατος ou de Θεός. Mais on peut lui objecter que le Θ n'est pas tellement proscrit qu'il ne se rencontre souvent sur des monnaies alexandrines, entre autres celles de Gallien lui-même. La notation H A demande donc une explication plus vraisemblable, et c'est M. Feuardent qui a eu le mérite de la découvrir [3].

son prénom *Lucius*. Xiphilin dit en effet qu'il donna ses noms et surnoms aux mois du calendrier commodien ; or celui de *Lucius* figure en toutes lettres au 6e rang, Λούκιος. Dans le même paragraphe, Xiphilin attribue à Commode une 18e puissance tribunice, δημαρχικῆς ἐξουσίας τὸ ὀκτωκαιδέκατον.

1. Lampride, *Vie de Commode*, ch. 8. Cf. Xiphilin, *Epitome*.

2. *Zeitschrift für Numismatik*, t. VII, 1879, p. 241.

3. Feuardent, *Collection Giovanni di Demetrio ; Numism. de l'Égypte ancienne*, 2e partie, 1873, p. 238.

Il conjecture fort ingénieusement qu'elle exprime deux dates simultanées, à savoir, d'une part H = l'an 8 du principat de Valérien et de Gallien, et d'autre part A = l'an 1 de Gallien seul Auguste.

L'accord qui règne entre cette donnée de la numismatique alexandrine et les résultats de notre discussion sur les légendes latines est trop significatif pour qu'il soit permis de le traiter comme une coïncidence fortuite. Il a donc pour effet de nous affermir dans l'opinion que Gallien avait pris sa huitième puissance tribunice au 1er janvier 260, jour anniversaire des renouvellements précédents, mais qu'il prit, par anticipation, sa neuvième puissance à une date encore inconnue, comprise entre le 20 mars et le 31 décembre de cette même année, et qu'il adopta cette date pour nouvel anniversaire des itérations subséquentes.

La suite alexandrine donne lieu à d'autres remarques intéressantes.

Pendant les huit années de son principat associé à celui de Valérien, Gallien y est quelquefois dénommé Α(ὐτοκράτωρ) Κ(αῖσαρ) Π(όπλιος) ΛΙ(κίνιος) ΟΥ(αλεριανὸς) ΓΑΛΛΙΗΝΟC ΕΥ(τυχὴς) ΕΥ(σεβὴς). Outre son cognomen *Gallienus*, il a donc porté celui de son père, *Valerianus*. C'est une particularité dont je ne connais qu'un exemple dans l'épigraphie lapidaire ; il se trouve sur une borne milliaire[1] autrefois élevée près du pont de Labroquère (Haute-Garonne) et conservée aujourd'hui chez M. le baron d'Agos :

imp·CAES·P·LI
*ci*NIO
*val*ERIANO AV*g*
et·*i*MP·CAES
p·*l*ICINIO
*gal*LIENO·VALERIA
NO·AVG·M·P

1. Sacaze, *Épigraphie de Luchon*, p. 90.

Pendant les sept années de son principat sans partage, Gallien omet le surnom *Valerianus* et se dénomme ΑΥΤ(οκράτωρ) Κ(αῖσαρ) Π(όπλιος) ΑΙΚ(ίνιος) ΓΑΛΛΙΗΝΟC CΕΒ(αστός).

Au revers d'une pièce de sa 10e année, on lit L·I et ΔΕΚΑΕΤΗΡΙC ΚΥΡΙΟΥ en quatre lignes inscrites dans une couronne de laurier, type qui correspond à celui des grands et moyens bronzes de coin romain, IMP·GALLIENVS·P·F·AVG. R/. VOTIS · DECENNALIBVS·S·C, en quatre lignes dans une couronne de laurier (Cohen, 862). Ces dernières pièces sont donc de l'an 262; elles concernent le *decennium* dont parle Trebellius Pollion [1] et que j'ai précédemment mis en rapport avec le médaillon IMP·GALLIENVS·AVG·COS·V. R/. ALACRITATI. On ne doit pas les confondre avec celles qui portent le même revers, mais qui ont une autre légende de tête, IMP·C·P·LIC·GALLIENVS·AVG· (Cohen, 850), et qui sont de l'an 253, comme le montre notre tableau comparatif, *vide supra*.

Une dernière réflexion : les recherches consignées dans le présent travail ont pour résultat de remettre en lumière, avec une grande probabilité, la concordance obscurcie des magistratures consulaires et tribunices de Gallien. Les tentatives des savants qui se sont occupés de cette question n'ont pas réussi, sans doute parce qu'ils ont cherché une cause unique à toutes les anomalies constatées dans les divers textes chronologiques. Si j'ai été plus heureux, c'est simplement pour avoir soupçonné la complexité du problème et pour avoir, en conséquence, traité séparément les deux grandes divisions du principat de Gallien, d'abord comme collègue de Valérien, puis comme seul Auguste. Ainsi posée, la question s'est simplifiée, et les deux causes de perturbation se sont dégagées : d'une part, l'emploi d'une double supputation dans le numérotage des consulats, de l'autre, l'itération des dernières puissances tribunices anticipée sur l'anniversaire usuel par suite d'une circonstance extraordinaire.

1. *Vita Gallieni*, VII.

TRÉSOR DE MONACO.

NOTICE SUR LES BIJOUX

Par M. Ant. Héron de Villefosse, Membre résidant.

Lu dans les séances des 19 mai et 2 juin 1880.

La Société des Antiquaires m'a chargé de décrire les bijoux d'or et les autres objets antiques faisant partie du trésor découvert à Monaco à la fin de l'année 1879, objets qui ont été gracieusement présentés à la Compagnie, au nom de M^me^ Blanc, par M. Bertora, dans la séance du 7 janvier dernier. Je n'ai pas à m'occuper des monnaies, dont la description a été confiée à M. le commandant Mowat.

Des travaux pratiqués dans le quartier de la Condamine, à Monaco, ont amené cette découverte qui, par son importance, surpasse toutes celles faites jusqu'ici dans cet endroit. Contre les bâtiments de la distillerie, presque à fleur du sol, une motte d'argile entraînée par les eaux s'est détachée de la paroi septentrionale d'une tranchée et

a roulé dans l'excavation pratiquée au-dessous en mettant à jour plusieurs monnaies d'or ainsi que des bijoux romains en or et en autres matières, cachés sous terre depuis seize siècles.

Cette trouvaille fut immédiatement signalée dans le *Journal de Monaco*, du 9 décembre 1879 ; la *Revue archéologique* du mois de janvier 1880 (p. 58) reproduisit l'article. Depuis, M. C. Jolivot, secrétaire du baron de Boyer de Sainte-Suzanne, gouverneur général de la principauté, a réuni, dans un mémoire intitulé *Antiquités monégasques*[1], un grand nombre de renseignements archéologiques relatifs à Monaco et à son territoire. Le chapitre VII de ce mémoire est consacré au trésor qui vient d'être si heureusement exhumé et les pièces qui le composent y sont décrites d'une façon fort intéressante. Le travail que j'ai l'honneur de soumettre à la Compagnie ne peut faire double emploi avec celui de M. C. Jolivot, n'étant pas destiné aux mêmes lecteurs. De plus, j'ai été amené, en étudiant ces objets, à faire quelques observations qui me sont personnelles.

Avant de décrire ces précieux monuments, je dois avertir que quelques-uns d'entre eux, par suite d'un séjour prolongé dans la terre, ont subi une telle déformation qu'ils sont devenus presque méconnaissables. Cette observation s'applique particulièrement au bandeau d'or portant le n° 2 et au

1. Cette brochure est extraite de l'*Annuaire de la principauté de Monaco*, 1880, p. 129 à 193.

fragment de bracelet décrit sous le n° 5. Le bandeau, dont toute la décoration a été exécutée au repoussé, était dans un état d'aplatissement qui ne permettait qu'avec beaucoup de difficultés de reconnaître sa destination et surtout de distinguer le sujet de son ornementation. Aussi ce n'est qu'après un examen à la loupe, minutieux et répété avec constance, que j'ai pu arriver à un résultat certain [1].

Je ferai observer également que les monnaies d'or découvertes avec ces objets sont au nombre de neuf et qu'elles appartiennent aux règnes de Trajan, Caracalla, Alexandre Sévère, Gallien et Florien. Or l'avènement de ce dernier empereur remonte à l'année 276 ; l'enfouissement du trésor ne peut donc pas avoir eu lieu avant cette époque. Il est possible que ce ne soit pas précisément en cette année 276 que ces objets aient été déposés dans une cachette souterraine, mais on ne saurait reculer la date de ce dépôt plus bas que l'avènement de Constantin. On peut sans crainte affirmer que c'est pendant le dernier quart du IIIe siècle que ce trésor a été confié à la terre. L'examen des objets, on le verra plus loin, vient confirmer cette opinion de la façon la plus complète. M. C. Jolivot a supposé que l'enfouissement avait eu lieu sous Probus, au moment de la révolte de Bonosus et de Proculus. Le dernier de ces deux usurpateurs

1. J'ai été particulièrement secondé, dans cette recherche, par M. G. Moynet qui en a exécuté le dessin.

était né à Albenga, sur la côte de Gênes, c'est-à-dire très près de Monaco [1].

Les objets que j'ai à décrire sont les suivants :

1.

Petit buste d'homme, en or, creux à l'intérieur. Il a dû servir d'enveloppe à un buste d'une autre matière ; il était fixé sur un support. On ne distingue point de soudures, ce qui ferait croire que ce n'est pas un ouvrage de repoussé. Cependant je ne crois pas que la tête ait été fondue ; en tout cas, elle a été reprise au burin d'une façon minutieuse, particulièrement en ce qui concerne les yeux, les sourcils, la barbe et la chevelure. Les oreilles et les yeux sont démesurés, le front fortement plissé, le nez camard, les narines larges, la

1. Vopisque, *Proculus*, 1.

barbe et les cheveux courts ; la pomme d'Adam est proéminente. Un coup violent a été appliqué sur la partie supérieure de la tête et l'a entièrement défoncée. Au-dessous du cou, large et fort, on distingue le haut d'un vêtement percé de 9 trous. Ces trous étaient destinés aux attaches qui fixaient l'enveloppe d'or sur le support. Cette partie est mince en comparaison de l'épaisseur de l'or dans le reste de la tête ; elle a été probablement aplatie au marteau.

Le buste pèse 12 grammes 05. Sa hauteur est de $0^{m}042$.

Il est impossible de mettre un nom certain au-dessous de cette tête ; elle appartient au temps des empereurs qui ont immédiatement précédé Constantin. Ce n'est pas une tête de convention, c'est un portrait, et le personnage qu'elle représente vivait sans doute à l'époque de la tétrarchie. Rien

n'autorise à dire que c'est une tête impériale ; elle ne porte aucun symbole de la puissance, ni diadème, ni couronne de laurier. Cependant la richesse de la matière fait supposer que cette image est celle d'un personnage important. Le style est grossier, mais l'ouvrier s'est livré à une excessive recherche dans l'exécution. A l'intérieur devait se trouver un autre buste, en pierre précieuse [1] ou en verre [2], qui a été brisé par le coup appliqué sur le sommet de la tête, et a dû alors sortir par morceaux ; il n'aurait pas pu passer intact sans déchirer l'enveloppe de la gorge.

Ce monument, malgré son aspect barbare, est fort précieux, et doit être considéré comme très rare. M. Muret, de la Bibliothèque nationale, m'a dit avoir vu autrefois, sans se rappeler entre quelles

1. On sait que les petites têtes de ronde bosse, en pierre dure, sont assez fréquentes au commencement du IVe siècle (voir les bustes de Constantin à la Bibliothèque nationale. Chabouillet, *Catalogue des camées*, nos 287 et 288). Pourquoi ne pourrait-on pas supposer que ces petites têtes ont été revêtues d'or de même que certaines statuettes de bronze ont été recouvertes d'une enveloppe d'argent ? M. de Longpérier (*Bulletin des Antiquaires*, 1859, p. 98 et suiv.) a donné des exemples de faits analogues. Le musée du Louvre possède une grande figurine en bronze trouvée à Sain-Puits (Yonne) entièrement plaquée d'argent (A. de Longpérier, *Notice des bronzes*, no 478) ; une statuette de Jupiter Gaulois trouvée à Vienne porte un revêtement semblable (*Gazette archéologique*, 1876, p. 5).

2. M. Frœhner (*Histoire de la verrerie antique*, p. 44) dit avoir vu à Rome une figurine en pâte vitreuse représentant un buste de roi revêtu de sa cuirasse.

mains, un buste d'argent également creux, semblable à celui de Monaco, de même style et de même grandeur.

2.

Bandeau d'or laminé, sans traces de soudure, couvert de reliefs obtenus au repoussé. On y distingue huit médaillons séparés entre eux, d'axe en axe, par un espace de 0^m048. Ils renferment alternativement un mufle de lion et une tête humaine imberbe, de telle façon qu'il y a 4 têtes d'hommes et 4 mufles de lions. Les premières sont placées dans un cadre rond entouré d'un festonnage arrondi; les cadres des seconds sont bordés d'un festonnage pointu et chaque

pointe, à sa base, est accostée de deux perles. Au-dessus et au-dessous de chacun des médaillons est placé un petit Amour ailé assis sur le bord d'une corbeille. Ces Amours sont disposés de telle façon que les bases des corbeilles reposent sur la bordure inférieure et sur la bordure supérieure du bandeau. Ainsi, parmi ces Amours, les uns sont placés dans le sens des têtes des médaillons, les autres leur tournent le dos. L'intervalle entre chaque médaillon est rempli par deux arcatures ouvertes en sens contraire et se rapprochant par leurs sommets ; elles affectent la forme de deux boucliers d'amazones (*peltae*) adossés ; elles sont bordées de perles au trait. Sous chaque arcade se voit un buste, soit barbu, soit imberbe. L'état d'aplatissement dans lequel se trouve le bandeau ne permet pas de reconnaître les têtes, à l'exception d'une seule qui est barbue et porte des cornes très visibles : c'est Jupiter-Ammon [1]. De petits lapins occupent les espaces libres entre les arcades et les médaillons. Les bordures se composent d'une torsade maintenue entre deux baguettes. — La décoration a été exécutée au repoussé. Les perles sont faites au perloir. Plusieurs détails ont été repris

1. L'intérêt qui s'attache à cette représentation n'échappera à personne. Monaco est un ancien comptoir phénicien, c'est le port d'Hercule (Melkarth) ; les traditions phéniciennes ont dû s'y conserver longtemps, et, si on constate sur ce bandeau une figure du dieu phénicien Baal-Hâmân, c'est qu'il a été probablement fabriqué dans le pays même où il a été découvert.

au burin, notamment les cheveux et les barbes ainsi que le poil des lapins.

Ce bandeau paraît avoir eu environ 0^m40 de développement. Il pèse 152 grammes. Sa hauteur uniforme était de 0^m062.

Le principe de l'ornementation de ce bandeau (médaillons séparés par des arcades adossées) se retrouve avec une rare précision sur un bracelet romain conservé au cabinet royal des Antiques de Vienne (Autriche). Ce bracelet de Vienne[1] est d'autant plus intéressant à rapprocher du bandeau de

1. J. Arneth, *Die antiken Gold und Silber Monumente des K. K. Münz und antiken Cabinettes in Wien*, pl. XI, n° 206. Ce bracelet a été reproduit par M. Saglio dans son *Dictionnaire des antiquités grecques et romaines*, au mot *armilla*, fig. 534.

Monaco qu'il porte avec lui sa date, car les médaillons dont il est orné renferment des monnaies d'or de Marc-Aurèle, Caracalla, Gordien III et Claude le Gothique. Il ne peut donc pas avoir été fabriqué avant le règne de ce dernier empereur, c'est-à-dire qu'il a été fait, au plus tôt, en 269. Il s'ensuit que le bandeau de Monaco, décoré d'après un modèle analogue, remonte aussi certainement à la fin du IIIe siècle. Un autre monument, en argent, du même cabinet, qui paraît avoir fait partie du harnachement d'un cheval, est orné de médaillons contenant des mufles de lions et des aigles, séparés par des arcatures s'ouvrant, non plus en sens contraire, mais l'une vis-à-vis de l'autre [1].

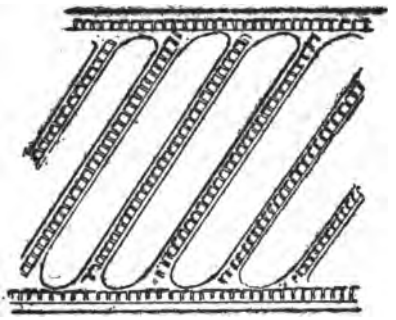
Certains bandeaux d'or trouvés dans les tumulus de Kertsch étaient fixés, pour avoir plus de consistance, sur un cercle de bois de cèdre [2]. Le peu d'épaisseur de celui-ci porte à croire qu'il était également soutenu par une armature légère dont on ne retrouve plus les traces [3].

3.

Bracelet en or, d'un seul morceau, sans traces de soudure. La décoration se compose d'une plate bande oblique arrondie à ses extrémités et bordée de petites perles. Cette plate bande est

1. Arneth, *op. laud.*, pl. I des monuments d'argent.
2. *Antiquités du Bosphore cimmérien*, t. I, p. 29.
3. Cette armature avait disparu avant l'enfouissement, car le bandeau était aplati et replié deux fois sur lui-même.

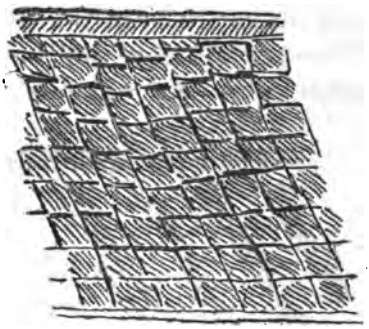
répétée trente fois sur le tour du bracelet. Les bordures supérieure et inférieure sont formées d'une ligne de perles entre deux rainures.



La hauteur du bord est de 0^m041 ; le tour extérieur, que l'état du bracelet ne permet pas d'apprécier minutieusement, doit mesurer de 0^m24 à 0^m25 ; le poids est de 50 grammes 1/2. — La décoration est exécutée au repoussé ; à l'envers les perles formant grènetis ont l'apparence de petits carrés, tandis qu'à l'endroit elles paraissent arrondies.

4.

Bracelet en or, composé de deux parties. Il est orné de plusieurs bandes obliques formées par des losanges dont les hachures imitent un travail tressé, un travail de sparterie. La décoration a été obtenue au repoussé et avant que la feuille d'or ait reçu la forme définitive. Les parties de la feuille inutiles pour le bracelet ont été repliées intérieu-



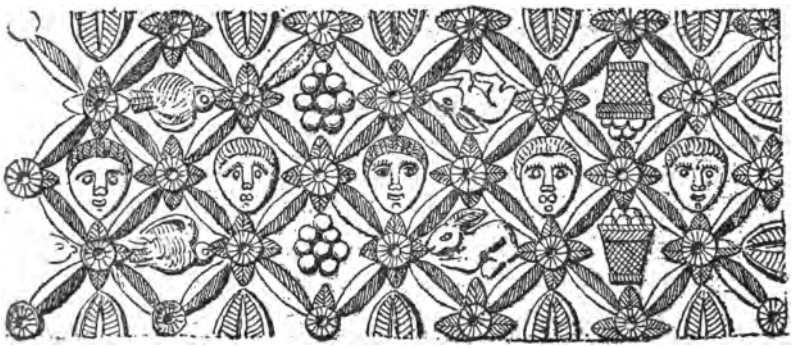
rement et forment comme une sorte de doublure. La plus petite partie porte une agrafe d'attache et une charnière ; sur la grande partie la charnière a disparu, mais le crochet opposé à l'agrafe existe.

Hauteur, 0m042 ; tour extérieur (les deux parties réunies), 0m24 environ ; poids, 50 gr. 1/2.

5.

Partie d'un bracelet en or portant une décoration assez compliquée, exécutée au repoussé, avec un fort relief. Le fond se compose d'un semis régulier de rosaces à 4 feuilles allongées. Ces rosaces sont disposées de telle sorte que leurs feuilles forment les cadres de petits compartiments en losanges, simulant trois bandes horizontales. Dans la bande médiane, ces compartiments sont remplis par 7 têtes imberbes assez grossièrement rendues. Les sourcils et les yeux ont été repris au trait ; les bouches sont alternativement faites d'un trait de burin et de deux coups de perloir. Les

autres losanges sont occupés tour à tour par des corbeilles de fruits, des lapins, des grappes de raisin et des oiseaux. Ces sujets, placés deux à deux au-dessus et au-dessous des têtes, se présentent en sens opposé l'un à l'autre, de façon à avoir toujours pour base le bord inférieur ou le bord supérieur du bracelet. Les lapins et les grappes de raisin sont répétés deux fois. Dix-huit palmettes complètent la décoration. Le cœur de



chaque rosace se trouvant sur le sommet des lignes de compartiment regagne le champ des têtes à l'aide de quatre petites palmettes indiquées en gravure, qui forment comme les pétales d'une fleur ouverte dont le cœur de la rosace serait le centre. Sur les bords le métal est légèrement replié de façon à former une bordure décorée d'un trait régulièrement répété. A chaque extrémité on

remarque une petite ouverture dans laquelle s'emboîtait un pivot de charnière.

Le poids de ce fragment est de 43 grammes 1/2. — Il manque un autre fragment qui mesurait environ 0m08 de longueur. Le bijou complet devait avoir 0m25 de pourtour extérieur.

Ce bracelet était en deux parties comme les nos 4 et 9. La petite partie manquante était ornée de la même façon que la grande. La décoration est recherchée ; le style est lourd et l'exécution manque complètement de finesse. On y retrouve *le lapin*, qui entre également dans le motif de la décoration du bandeau n° 2. Sur les monuments du IIIe et du IVe siècle, on remarque fréquemment ce petit animal, tantôt dans les coins des sarcophages [1] ou dans les parties que le sculpteur avait besoin de remplir, tantôt au milieu des rinceaux de feuillages formant les frises des édifices [2], sur les terres cuites [3] et sur d'autres objets [4].

Un bracelet romain de la collection du Louvre, fortement restauré par un truqueur italien, et qui

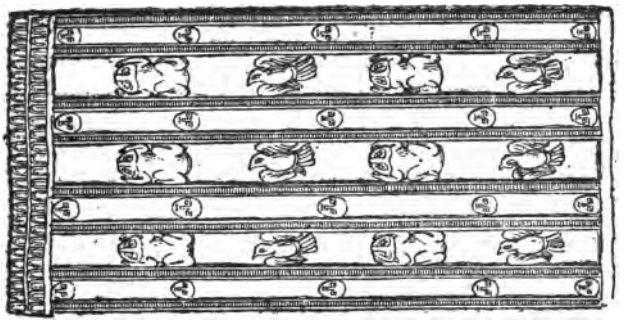
1. Cte de Clarac, *Musée de sculpture*, pl. 151, n° 186.

2. Sur les fragments de frise qu'on découvre dans les ruines romaines de l'Algérie on le remarque très souvent.

3. Payan-Dumoulin, *Antiquités gallo-romaines découvertes à Toulon-sur-Allier*, pl. IV, n° 3. Il entre fréquemment dans la décoration des poteries rouges vernissées, à reliefs, dont l'Auvergne était le grand centre de production.

4. Sur un fourreau d'épée, publié par Lindenschmidt, *die Alterthümer unserer heidnischen Vorzeit*, I, 1, taf. V, 1 ; lapin se jouant dans des grappes de raisin, *Jahrbücher des Vereins von Alterthumsfreunden im Rheinlande*, heft LXIV, taf. X, n° 4.

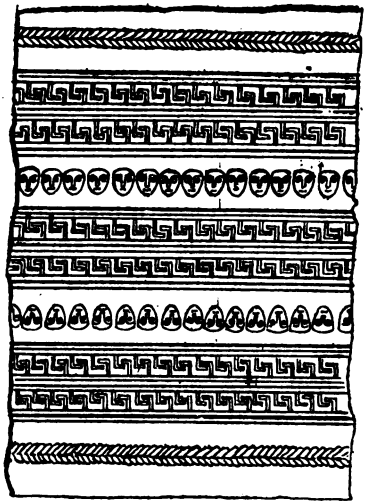
a été à tort décrit comme étrusque[1], est orné, dans sa partie antique, d'oiseaux et de grenouilles séparés par des lignes de petites têtes humaines. C'est un arrangement tout à fait parent de celui que je viens de décrire et qui paraît dater de la même époque.



Les orfèvres romains devaient employer des poinçons analogues à ceux dont se servaient les potiers pour établir leurs moules. Sur les poteries rouges à reliefs la décoration se compose, à une certaine époque, de sujets empruntés au règne végétal ou au règne animal, disposés tantôt d'une façon, tantôt d'une autre, suivant le caprice de l'ouvrier. Une seule officine produit avec les mêmes poinçons des poteries dont la décoration varie à l'infini : il suffisait de changer les encadrements, et, par conséquent, l'arrangement des groupes, des animaux, des personnages. Les

1. *Catalogue des bijoux du musée Napoléon III,* n° 383.

mêmes combinaisons ont dû être en usage dans l'orfèvrerie pour la confection des bijoux ordinaires qui se fabriquaient en nombre. Un ouvrier pouvait sans doute avec le même outillage produire des bijoux très différents d'ornementation, suivant l'ordre dans lequel il disposait les grappes de raisin, les corbeilles de fruits, les grenouilles, les lapins, les oiseaux, les têtes humaines, etc., gravés sur ses poinçons. Le bracelet de Monaco et celui du Louvre en fournissent la preuve; ils sont décorés de figures, presque semblables, disposées sur des fonds différents. On se rend bien compte que s'ils avaient été fabriqués dans le même atelier, un ouvrier aurait pu produire ces deux objets sans grand effort d'imagination,



en admettant que les pièces d'ornement eussent été de la même dimension.

Le Musée de Saint-Germain s'est rendu récemment acquéreur d'un bandeau d'or estampé, découvert en Bretagne et dans la décoration duquel entrent également deux lignes de petits masques humains séparés par des grecques finement exécutées. C'est le même petit masque que sur le bracelet du Louvre. C'est une réduction de celui qui orne le bracelet de Monaco.

6.

Trois armilles unies, formées d'une feuille d'or polie et mince qui sert d'enveloppe à un cercle plein, d'une matière différente. D'après quelques éclats, ce cercle intérieur paraît être en *pâte de verre*. Deux de ces armilles sont exactement semblables.

Diamètre extérieur, 0^{m}10 ; diamètre intérieur, 0^{m}075 ; grosseur des cercles, 0^{m}047. La troisième armille est plus épaisse. Son diamètre extérieur est le même que celui des deux premières, mais le diamètre intérieur n'est que de 0^{m}070. La grosseur du cercle est de 0^{m}060.

Je crois qu'on a rarement signalé des bracelets de verre revêtus d'une enveloppe de métal précieux. Cela donnerait à penser que parmi les bracelets antiques de cette matière conservés dans

diverses collections[1], il peut s'en trouver quelques-uns qui ont été dépouillés d'un revêtement de métal analogue [2]. On s'explique ainsi comment ces ornements si fragiles pouvaient être portés dans l'usage ordinaire de la vie. Ce n'est pas, du reste, le seul exemple que l'on connaisse de l'application de plaques de métal sur des objets en verre, mais dans tous les monuments de cette série le verre

1. Grignon a trouvé plusieurs armilles de verre dans ses fouilles du Châtelet (*Second Bulletin des fouilles,* p. CCXXVIII). Deville (*Histoire de la verrerie dans l'antiquité,* pl. LXXX, E) en publie deux qui appartiennent au musée de Rouen. M. Frœhner (*Histoire de la verrerie antique,* pl. XI) en donne un de la collection Charvet. La Bibliothèque nationale en possède quatre. Tous ceux que j'ai vus sont en verre commun et mal affiné. — M. Moreau a trouvé dans une sépulture de Trugny, sur la poitrine d'un Gaulois, 4 bracelets de verre, de 0m04 à 0m05 de diamètre, placés immédiatement au-dessous d'un torques. Il suppose qu'ils étaient suspendus à ce torques par un fil ; ils sont en verre très commun et terne : ceux-là n'ont jamais été revêtus de métal.

2. Le contraire a pu arriver également, c'est-à-dire qu'on a pu enlever le verre et ne laisser que le métal. Il existe dans la collection Campana, au Louvre (n° 366 du *Catalogue des bijoux du musée Napoléon III)* un bracelet romain en or complètement creux. Une soudure moderne qui règne sur tout le pourtour intérieur montre qu'il a été ouvert et vidé probablement. L'enveloppe d'or affecte la forme en biseau qu'on observe sur certains bracelets de verre ; elle est mince et aurait été bosselée et promptement défoncée si rien ne l'avait maintenue. En coulant du verre à l'intérieur, dans un but d'économie, on affermissait le métal et on évitait le poids énorme qu'aurait donné au bracelet un cercle de plomb ou de bronze. Peu importait que ce cercle fût brisé ; les morceaux, maintenus par l'enveloppe extérieure, ne pouvaient se déplacer et le but était toujours rempli.

est ordinairement apparent et contribue, par son mélange avec le métal, à rendre l'objet plus agréable à l'œil. C'est ce qu'on peut constater sur un magnifique canthare découvert en 1871, au nord de Tiflis, en Géorgie, et conservé aujourd'hui au musée de l'Ermitage[1]. Il est en argent doré découpé sur fond de verre rouge violacé, et, d'après M. Stephani, le verre aurait été coulé dans le métal. Le bracelet en jais, décrit sous le n° 7, rentre plus directement dans cette série, avec ses petits rubans d'or appliqués. Dans le n° 6, au contraire, le métal sert uniquement à préserver le verre, ou plutôt, le verre sert à remplir le métal, peut-être dans un but d'économie.

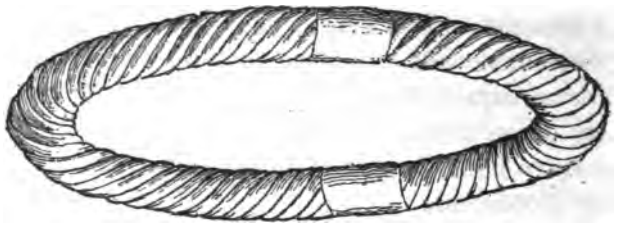
7.

Bracelet en jais (ou en pâte de verre noire[2]), de forme parfaitement ronde ; il est découpé en

1. Stephani, *Compte-rendu de la commission impériale archéologique pour l'année* 1872, *atlas*, pl. II ; *texte*, p. 143 et suiv.; M. Frœhner (*Histoire de la verrerie antique*, ch. XIII) a décrit deux autres pièces du même genre : le scyphus de Varpelev et la pyxis trouvée en 1832 près de la porte Salaria.

2. Aujourd'hui l'industrie imite avec une rare perfection le jais naturel : certains verres noirs peuvent remplacer cette substance. Il eût été intéressant de savoir si les anciens se livraient aux mêmes imitations ; mais il eût fallu, pour obtenir un résultat, sacrifier un morceau de la matière antique. Il est, en effet, facile de distinguer le jais véritable du faux : il suffit d'en introduire un fragment dans un foyer en ignition. Le jais véritable, qui est un lignite, brûle et s'enflamme comme du charbon de terre ; le jais faux, qui n'est que du verre, se ramollit et ne brûle pas.

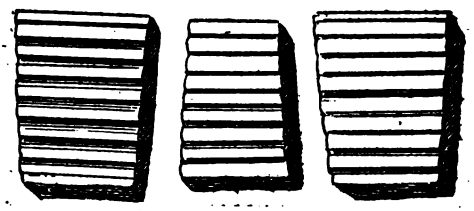
torsade. Deux petits rubans d'or, d'une largeur de 0m019, sont appliqués sur deux points opposés du bracelet, l'enveloppent étroitement en prenant la forme de la torsade et forment comme deux colliers plats symétriques. Cette particularité ferait croire que l'objet est en deux morceaux et que les feuilles d'or ont été appliquées pour les réunir. —



Diamètre intérieur, 0m058; diamètre extérieur, 0m080.

8.

Six petites *plaques* en jais (ou en pâte de verre noir), décorées de rainures horizontales et percées, chacune, de deux trous parallèles dans le sens des rainures. Trois de ces plaques ont 0m022 de longueur ; les trois autres ne mesurent que 0m020.



Ce sont les pièces d'une parure (d'un bracelet probablement) qui devaient être réunies par un fil ou une petite tresse d'or ou d'argent.

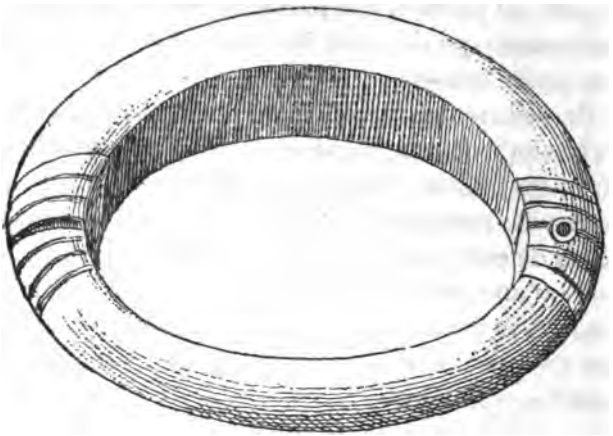
On sait quelles vertus singulières Pline attribue au jais qu'il nomme *gagates lapis*[1]. Si ces croyances absurdes étaient encore vivaces à la fin du IIIe s., on devine pourquoi les femmes portaient des bracelets de cette matière. Il est, du reste, bien certain qu'un grand nombre de bijoux antiques ont été faits et portés dans une pensée superstitieuse. Les monuments en jais ne sont pas très répandus dans les collections[2].

9.

Bracelet en matière noire, très sèche et légèrement fendillée. Cette matière a l'apparence de la corne, mais l'objet n'est pas en corne ; il est également impossible d'y reconnaître du jais comme on l'a supposé. Ce bracelet se compose de deux parties d'inégales grandeurs dont les extrémités sont garnies d'armatures en or portant les charnières, l'agrafe et la boucle du fermoir également en or. Il est de forme ovale, et, par ses dimensions, ne peut convenir qu'à un bras féminin.

1. H. N. XXXVI, 34, 1.

2. La collection Raifé renfermait un buste de femme en jayet, provenant d'une épingle de tête (Fr. Lenormant, *Description des antiquités de la collection Raifé*, n° 626). M. Frœhner *(Hist. de la verrerie antique*, p. 49) publie en vignette un bracelet assez épais qu'il dit être en pâte de verre noir ?



Le tour extérieur est de 0m25 ; le tour intérieur mesure 0m15. L'épaisseur de la panse varie entre 0m078 (grand fragment) et 0m050 (petit fragment).

10.

Épingle en bronze, de 0m163 de longueur. La tête est de forme oblongue, et, à la naissance de l'épingle, après une légère dépression au-dessous de la tête, on observe un petit renflement.

11.

Petite monnaie de bronze, méconnaissable.

La présence de l'épingle est un argument à faire valoir pour soutenir que les pièces de ce trésor appartiennent à la toilette d'une femme. C'est

aussi l'impression que produit la vue des bracelets nos 7 et 9, certainement fabriqués pour des poignets féminins. Les autres bracelets n'ont pu être portés qu'à la partie supérieure du bras et aux jambes (n° 6). On remarquera l'absence des bagues, des colliers et des boucles d'oreilles, qui ordinairement forment le fond de ces trouvailles de bijoux romains [1].

M. le commandant Mowat, en décrivant les monnaies que contient ce trésor, a déjà fait observer combien il était fréquent de découvrir des monuments d'or dont l'enfouissement datait du IIIe siècle. Il a rappelé quelques-unes de ces découvertes. Une des plus intéressantes à rapprocher de celle de Monaco est la trouvaille faite en 1862 au Sault-du-Rhône [2]. Elle comprenait un collier d'or, plusieurs bagues, 8 monnaies d'or et 382 pièces d'argent dont la plus récente était de l'année 267, le tout renfermé dans un vase en bronze. Malheureusement, en cachant sous terre les bijoux de Monaco, le possesseur de ces objets précieux n'a pas pris la même précaution. Tout porte à croire qu'il a agi dans un moment de grande

1. Voir Comarmond, *Description de l'écrin d'une dame romaine trouvé à Lyon en* 1841; Charvet, *Notice sur des monnaies et bijoux antiques découverts en* 1862 *au Sault-du-Rhône.*

2. On peut rappeler aussi les 60,000 monnaies découvertes à Foix au siècle dernier; la plus récente était de Gallien (Eckhel, *Doctrina numorum veterum*, t. I, p. LXXXII).

précipitation, car non seulement il n'a pas eu soin de les placer dans un vase ou dans tout autre récipient, mais il s'est tellement pressé, dans son opération, qu'il n'a déposé qu'une partie du bracelet décrit sous le n° 5 [1] ; il a si brutalement replié le bandeau d'or que celui-ci ne formait plus qu'une masse informe.

La présence des monnaies d'or est facile à expliquer au milieu de ces bijoux féminins si on veut bien se rappeler le goût très répandu chez les Romains, sous l'empire, pour les médailles montées en bijou. Les bracelets de Fourvières, au musée de Lyon, et le bracelet du cabinet royal de Vienne, que j'ai cité, en fournissent des preuves remarquables [2]. Les neuf pièces en or qui accompagnent les bijoux de Monaco ne constituent pas, à proprement parler, un pécule, aucune pièce d'argent ou de billon ne les accompagnant. Ce sont neuf monnaies choisies et précieusement

1. On affirme que la trouvaille est arrivée intacte entre les mains du possesseur actuel.

2. Dans plusieurs sépultures découvertes dans la Russie méridionale on a trouvé des bandeaux funéraires en or qui portent les empreintes de médaillons d'empereurs romains (*Antiquités du Bosphore cimmérien,* t. I, p. 25 et 31 ; *atlas*, pl. III, 1 ; IV, 1). Il existe des bagues romaines dont les chatons renferment des médailles impériales, et, dans plusieurs collections publiques et privées, on peut voir des médaillons d'or entourés d'un encadrement à jour avec bélière, de façon à former des pendants de collier : ce mode d'ornements paraît avoir commencé au III^e^ siècle et être resté en usage au IV^e^.

conservées probablement pour une parure que les circonstances n'ont pas permis de faire exécuter.

NOTE. — Les dessins des objets composant le trésor de Monaco, dessins qui accompagnent la description ci-dessus, ont été exécutés à la grandeur réelle des originaux. La déformation des pièces portant les nos 2, 3, 4 et 5 est telle qu'on n'a pas jugé à propos d'en donner les croquis d'ensemble; il a paru plus utile, au point de vue de l'étude, de présenter aux lecteurs de cette notice le détail exact de leur ornementation. Comme les dimensions et les formes sont indiquées, il sera facile de reconstituer chaque objet par la pensée.

Nous avons lieu d'espérer que, grâce à la générosité de Mme Blanc, les monuments précieux dont se compose cet important trésor enrichiront bientôt le Musée de la Principauté de Monaco.

BAS-RELIEF

DE L'ÉGLISE SAINT-HILAIRE-DE-LA-CELLE

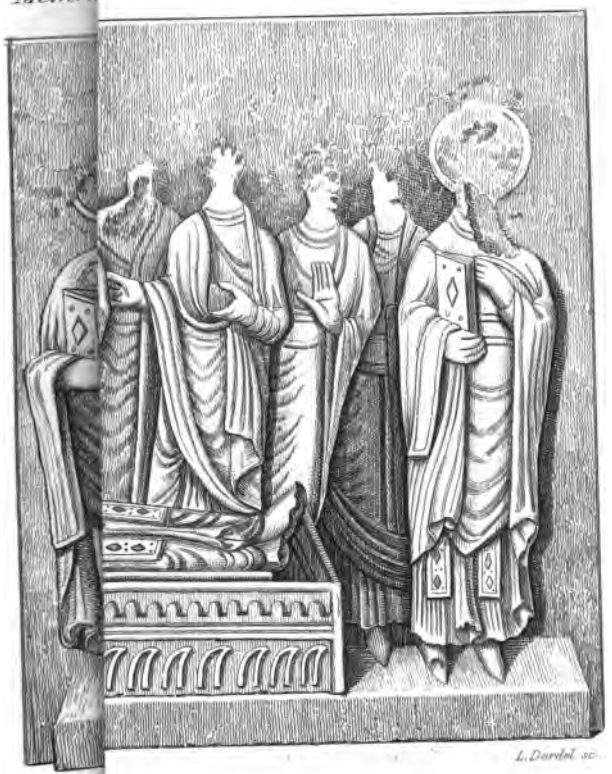
A POITIERS

CONNU SOUS LE NOM DE « TOMBEAU DE SAINT HILAIRE ».

Par M. Éd. Aubert, Membre résidant.

Lu dans les séances des 19 mai et 7 juillet 1880.

L'intéressant morceau de sculpture sur lequel j'appelle l'attention de mes confrères est encastré dans l'église Saint-Hilaire-de-la-Celle, au pied de la clôture orientale du transsept, à l'angle formé par le mur en retour qui ferme ce transsept du côté du nord. Aux trois quarts détruite aujourd'hui, puisqu'elle n'a conservé que le bras septentrional de son transsept, cette église a été construite dans les dernières années du XII^e^ siècle. La coupole octogone élevée sur des trompes d'un dessin très original, au point d'intersection du transsept et de la nef disparue, les chapiteaux sculptés au-dessus des colonnes et des pilastres, offrent un sujet d'études qui ne seraient pas sans fruit pour les architectes de nos jours. Ce qui



L. Dardel sc.

Ed. A

ITIERS

subsiste de l'église Saint-Hilaire-de-la-Celle constitue à cette heure la chapelle de la communauté des Dames Carmélites de Poitiers, et l'on voit encore dans le jardin des religieuses les bases de plusieurs des colonnes qui supportaient la voûte de la nef.

Le bas-relief dont nous nous occupons a 2m26 de longueur et 0m98 de hauteur. Il est sculpté sur une pierre calcaire blanc jaunâtre, d'un grain extrêmement serré. Les têtes de tous les personnages, sauf une seule, ont été brisées, pendant les guerres de religion, par le marteau des Protestants. Celle qui a le mieux résisté à cet acte de vandalisme sauvage est cependant défigurée à ce point qu'il ne reste plus que la trace d'un œil. La disparition de toutes ces têtes enlève à l'observateur un précieux élément d'appréciation.

La scène représentée se compose d'un personnage étendu dans un sarcophage ouvert, dont la face antérieure, divisée en deux parties inégales par une double baguette à peine saillante, contient dans le rang supérieur, le plus étroit, une ligne de denticules arrondis, et dans le rang inférieur un ornement qui semble n'être qu'une imitation lointaine et grossière des stries cannelées sculptées sur un grand nombre de sarcophages antiques. Ce personnage est un évêque ; il a les mains jointes sur la poitrine et une crosse épiscopale à simple volute repose à ses côtés. Son costume se compose d'une chasuble flottante, à

l'antique, ce qui se reconnaît facilement aux plis formés par ce vêtement qui se portait relevé sur les bras. Au-dessous de la chasuble apparaissent les deux extrémités d'une étole brodée, puis le bas de l'aube. Le haut de la poitrine et les épaules sont couverts du *superhuméral*, large collet fait des étoffes les plus riches et décoré de pierres précieuses, quand il n'était pas entièrement fabriqué en orfèvrerie. Disons en passant que l'usage de cet ornement, assez général à la fin du XI^e^ et pendant tout le XII^e^ siècle, ne s'est pas maintenu. La tête de l'évêque repose sur un coussin d'une forme inusitée et à son bras droit est attaché un manipule couvert de broderies.

Autour du lit sont groupés treize personnages, dont voici la description : au centre, deux anges debout, posés de profil, regardant l'un à gauche, l'autre à droite, et ayant chacun une aile déployée et la seconde repliée. Leurs têtes sont entourées d'un nimbe orné au pourtour d'une gorge peu profonde. L'ange placé à la gauche du spectateur reçoit dans ses bras l'âme de la personne morte, sous la forme d'un petit corps nu et sans sexe. Le second, celui de droite, montre d'une main le cadavre étendu devant lui et appuie sa main gauche presque entièrement brisée sur l'anneau d'une ancre, symbole du salut.

De chaque côté de ces deux figures, qui par leur position dans le groupe attirent tout d'abord les regards, viennent se ranger les autres person-

nages. En commençant par la droite, on voit deux prêtres revêtus de chasubles et portant des étoles décorées d'ornements semblables ; le premier a la main droite posée sur la main de l'ange qui s'appuie sur l'ancre, il tient un livre de la main gauche. Le second montre le lit funéraire. A la suite sont représentés, sur deux plans différents, quatre hommes vêtus de costumes dont la disposition et les plis font penser au pallium romain, et qui, probablement, sont de simples sous-diacres.

A gauche des anges, sont rangées trois figures dont le vêtement n'offre aucun caractère sacerdotal ; la première cependant porte un livre de la main droite.

Aux deux extrémités du monument, c'est-à-dire à la tête et au pied du sarcophage, se tiennent, au premier plan, deux saints nimbés qui portent chacun un livre de la main droite et sur le bras du même côté un manipule coupé droit et bordé d'un étroit filet. Les bouts d'une étole brodée se montrent par-dessus l'aube des deux figures, dont les épaules sont couvertes de chasubles flottantes absolument dépourvues d'ornements, mais très amples et très souples.

La première fois que je me trouvai devant ce morceau de sculpture qui dénote une certaine habileté de main, malgré des défauts de proportions assez choquants, tels, par exemple, que la grosseur démesurée des mains, je crus être en face d'une œuvre remontant à une époque très

reculée. Le vêtement presque romain d'une partie des personnages semblait autoriser une telle conjecture. Mais, plus tard, à mesure que j'étudiais de plus près le bas-relief en le dessinant, j'arrivai à douter de l'antiquité attribuée à cette sculpture par la tradition locale et à reconnaître qu'il fallait y voir une œuvre appartenant à la fin du XII^e^ siècle.

Il me paraît nécessaire d'abandonner un instant l'examen de la question d'art, pour rechercher, dans l'histoire de l'église Saint-Hilaire-de-la-Celle, quelque document qui vienne jeter un peu de lumière sur le problème ainsi posé : le bas-relief appartenait-il au véritable tombeau de saint Hilaire, ou bien faisait-il partie d'un cénotaphe érigé en l'honneur du saint évêque ?

Conformément à un usage établi dès le commencement du christianisme et qui a persévéré jusqu'à nos jours, l'Église s'est constamment fait une loi de transformer en oratoires les maisons qui avaient servi d'habitation aux personnages renommés pour leur sainteté [1].

Or, une ancienne tradition nous apprend que le lieu où s'élève l'église Saint-Hilaire-de-la-Celle était occupé par une demeure privilégiée de l'évêque de Poitiers, saint Hilaire. Il s'y retirait

1. Une partie des documents que je vais citer m'a été fournie par le R. P. Dom Chamard, bénédictin de l'abbaye de Ligugé. Je prie le savant religieux de recevoir ici l'hommage de ma gratitude.

souvent avec quelques-uns de ses disciples pour prier dans la retraite et c'est là aussi qu'il mourut. Il est donc certain qu'après la mort du saint prélat, la piété des fidèles de Poitiers transforma en oratoire un lieu que ce grand souvenir rendait vénérable.

Toutefois, cet oratoire ne semble pas avoir eu une grande importance jusqu'au XI^e^ siècle. Ce n'était qu'une *celle* (sorte de prieuré) dépendant de l'abbaye de Saint-Hilaire-le-Grand. Les documents écrits se taisent sur son existence jusqu'au X^e^ siècle. A cette époque (962) nous la trouvons mentionnée dans l'acte de fondation de l'abbaye de la Trinité, à Poitiers, *juxta antiquam cellam sancti Hilarii*, et quelques années auparavant (vers 942) dans une charte du cartulaire de l'abbaye de Bourgueil, où on lit : *Locum qui dicitur Cella sancti Hilarii infra Pictavis civitatem*[1]. Une autre charte concernant l'abbaye de Saint-Cyprien, à Poitiers, constate une donation faite par Geoffroy de Poitiers de son alleu situé *in civitate Pictaviensi ante cellam sancti Hilarii*, vers l'an 1017.

Cet état d'obscurité relative dura jusque vers l'an 1080 ; avant cette date, quelques prêtres séculiers étaient très probablement chargés du service de cette église. Mais à cette époque, sans doute par l'intervention de Guy-Geoffroy, comte de Poitou (1058-1087), un chapitre de chanoines

1. Bibliothèque de la ville de Tours, Mss. Bourgueil.

réguliers fut institué, en réservant cependant à l'abbaye de Saint-Hilaire-le-Grand, comme signe de son ancienne autorité, le droit de confirmer le prieur de la nouvelle communauté.

Ce fut le début d'une longue prospérité. Quelques années plus tard, le premier prieur connu, nommé Robert, signe comme témoin une donation faite à l'abbaye de Saint-Cyprien, par Evrard de Lusignan. Peut-être est-ce à ce moment que fut commencée l'église Saint-Hilaire-de-la-Celle ; mais il est bien probable qu'elle ne fut achevée que sous Guillaume III, dit Tempier, d'abord prieur de cette collégiale, puis évêque de Poitiers de 1184 à 1197. L'influence que ce prélat exerça sur ses contemporains assura au chapitre de Saint-Hilaire-de-la-Celle une importance qui cessa seulement aux mauvais jours du XVIII^e^ siècle. Aussi, plusieurs écrivains ont-ils cru que Guillaume Tempier avait été le fondateur de l'abbaye, tandis qu'en réalité il n'avait fait que l'agrandir, la restaurer et la réformer.

Jusqu'en 1370, le supérieur de cette maison continua de porter le titre modeste de prieur ; le premier qui ait été revêtu de la dignité abbatiale est Guillaume Berlouin, qui figura avec cette qualité dans un procès relatif au chevecier de la cathédrale de Poitiers (16 septembre 1370).

Peu de temps avant la Révolution, un procès s'engagea entre l'abbé de la Celle et les habitants de la paroisse au sujet des réparations de la nef

de l'église, auxquelles l'abbé voulait les faire contribuer. « Cette contestation, dit M. Rédet[1], donna « lieu à plusieurs mémoires qui renferment des « renseignements précieux sur l'état de l'église « avant sa mutilation..... L'autel était placé sous « l'arcade qui séparait la nef des transsepts, de « telle sorte qu'étant sous le clocher, on se trouvait « entre le chœur des religieux et l'autel de la « paroisse. Vers le bout de la nef était une chapelle « souterraine où l'on prétendait que saint Hilaire « avait dit la messe et avait été enterré. A l'entrée, « dans le mur de la nef, à gauche, après la chapelle « du Crucifix, on voyait sculptées en relief des « figures représentant la cérémonie de la sépulture « de saint Hilaire. C'est le même monument que « l'on voit encore aujourd'hui dans la chapelle du « couvent des Carmélites[2], et qui, suivant Besly[3], « aurait été le tombeau d'Adèle d'Angleterre, « femme d'Ebles Manzer, et suivant Dufour, le

1. Cf. les *Bulletins de la Société des Antiquaires de l'Ouest*, ann. 1838, p. 95 (Compte-rendu des documents relatifs à l'abbaye de la Celle).

2. Le lecteur se souvient que la chapelle du couvent des Carmélites n'est autre que le bras septentrional du transsept de l'ancienne église Saint-Hilaire-de-la-Celle. Lors de la destruction de la nef on a transporté le monument dans l'angle obscur où il est relégué à cette heure.

3. M. Rédet attribue ici à Besly une opinion que cet écrivain n'a pas énoncée. Besly ne parle que d'Adèle de Normandie qui, dit-il, « gist sous un tombeau de marbre blanc dans une chappelle près la porte, où tous les ans on célèbre son obit avec grande cérémonie ».

« tombeau de Gerloc, dite Adèle, femme de Guil-
« laume Tête d'Etoupes. » Je reviendrai plus tard sur les opinions émises par Besly et Dufour.

La vénération des Poitevins pour ce qu'ils appelaient le tombeau de saint Hilaire dans l'église de la Celle remonte à une époque reculée, car nous pouvons en suivre les traces d'âge en âge jusqu'au XI^e^ siècle, au moins. Un chanoine[1] de Saint-Hilaire-le-Grand, qui écrivait au commencement du XII^e^ siècle un livre des miracles de saint Hilaire, nous fournit l'explication de cette vénération envers la *sépulture* ou *lit* de saint Hilaire : « Après
« que son corps inanimé, dit-il, pour la consolation
« des siens et en raison de la multitude des miracles
« qu'il opérait, eut, pendant assez longtemps reposé
« sur la terre nue (dans le lieu que, dans un autre
« passage de son récit, il appelle la celle de saint
« Hilaire), pour éviter toute injure à ses membres
« sacrés, on agita la question de la sépulture[2]. »

1. Bouchet, dans ses *Annales d'Aquitaine*, a décoré du nom d'Hildebrand, évêque du Mans, ce chanoine qui écrivait pendant le schisme d'Anaclet II, c'est-à-dire vers l'année 1134, et auquel on doit aussi une Vie de saint Hilaire, conservée dans un ms. de la Bibliothèque nationale (fonds latin, n° 5316). Ce manuscrit n'est que du XV^e^ siècle, mais c'est une copie d'un manuscrit du XII^e^ siècle, comme le prouvent plusieurs passages du récit qu'il contient.

2. Cumque corpus exanime, pro consolatione suorum atque miraculorum frequentia diu super terram esset, ne sacris artubus injuria fieret, de sepultura ejus agere cœperunt... (Bibliothèque nationale, fonds latin, n° 5316).

Une charte datée du 19 juillet 1270[1] nous apporte une nouvelle preuve de cette vénération. On voit par ce dernier texte qu'on employait au moyen âge les mots *lectulus* ou *sepultura* pour désigner le lieu où était mort et même le lieu où avait seulement reposé le corps d'un saint illustre. C'est ainsi que l'on vénère, à Candes, le tombeau de saint Martin, c'est-à-dire le lieu où son corps a reposé un ou deux jours avant qu'il fût transporté à Tours. Pour la même raison, les populations de la Touraine avaient autrefois un religieux respect pour le *lit* de saint Brice dans les grottes de Marmoutiers.

La note suivante, contenue dans le recueil de D. Fonteneau, ajoute quelques renseignements à ceux que nous a fournis M. Rédet, sur le tombeau de saint Hilaire dans la crypte de l'église de la Celle : « M. Bailly[2], coûtre de Saint-Hilaire-de-« la-Celle, mort depuis cinquante ans, à l'âge de « quatre-vingts ans, a dit que ce caveau, qui est « au milieu de la nef de Saint-Hilaire-de-la-Celle, « était le tombeau de saint Hilaire. Il a dit que « c'était un tombeau en dos d'âne ou en sépulcre. « Cela faisait une grosse masse à une certaine élé-

1. Cette charte, conservée aux archives de la Vienne et qu'on trouve dans Dom Fonteneau, XX, 551, nous fait connaître une donation faite au chapitre de Notre-Dame par les administrateurs du luminaire ou cierge, ardant nuit et jour devant la *sépulture* ou *lit* de saint Hilaire dans l'église Saint-Hilaire-de-la-Celle.

2. Dom Fonteneau, LX, 96.

« vation. Il y avait gravée sur les pierres une partie « de l'histoire de saint Hilaire. Les Huguenots démo- « lirent tout ce tombeau et brisèrent toutes les « figures. Ce Bailly a dit avoir vu démolir le reste. « On l'a baissé en le mettant à un pié de hauteur « environ. On s'en sert à présent pour y mettre « les corps morts... »

Le témoignage du coûtre de Saint-Hilaire-de-la-Celle semble prouver que le bas-relief faisait partie du monument élevé à la mémoire de saint Hilaire. Il est probable qu'au moment où l'on a achevé de démolir le cénotaphe à demi ruiné déjà par les Protestants, on a placé le bas-relief dans le mur de la nef, à l'entrée, à gauche, dans le lieu où l'ont vu les auteurs des mémoires cités par M. Rédet. Plus tard, lors de la destruction de la nef, on le transporta à l'endroit où il est aujourd'hui.

Le moment est venu d'examiner l'opinion des auteurs qui ont parlé du monument. M. Rédet, dans son compte-rendu des documents relatifs à l'abbaye de la Celle, déjà cité plus haut, s'est contenté de faire connaître les appréciations de Besly et de Dufour, sans prendre parti et sans exprimer son sentiment personnel. Avant de parler de Besly, avant de discuter les motifs mis en avant par Dufour pour affirmer que c'est ici le tombeau d'Adèle de Normandie, il est bon d'exposer le jugement d'un troisième écrivain qui s'est occupé du bas-relief de l'église de la Celle,

M. A. Murcier[1]. « Un des premiers tombeaux, « dit-il, sur lesquels je sais qu'on a ainsi figuré « l'âme est celui de saint Hilaire de Poitiers. « L'évêque est à son lit de mort ; ses deux patrons « l'assistent à son dernier moment et un ange reçoit « son âme. Les artistes gothiques paraissent avoir « affectionné cette allégorie dont la représentation « est un fait presque constant aux XIIIe, XIVe et XVe « siècles, principalement sur les tombes des évê- « ques et des ecclésiastiques [2]. » Le même auteur ajoute que la meilleure représentation de ce « *sar-* « *cophage du XIe siècle* se trouve dans la collec- « tion Gaignières de la Bibliothèque Bodléienne, à « Oxford[3]. » Évidemment, M. Murcier n'a pas vu

1. *La sépulture chrétienne en France, d'après les monuments du XIe au XVIe siècle*, par Arthur Murcier, in-8°, Paris, 1855.

2. M. Murcier, au sujet de cette représentation symbolique, se contredit à quelques lignes de distance, puisqu'il cite d'abord le XIIIe siècle comme point de départ de cette coutume des sculpteurs, et que plus loin il dit « ce sarcophage du XIe siècle ». La vérité est que l'idée de figurer l'âme par un corps nu, sans sexe, remonte très haut ; j'en puis citer un exemple dans le chef de saint Candide conservé dans le trésor de l'abbaye de Saint-Maurice. Cette œuvre d'orfèvrerie si intéressante appartient, sans conteste, au commencement du XIe siècle.

3. La Bibliothèque nationale possède les calques de la collection Gaignières de la Bibliothèque Bodléienne. On y trouve (vol. VII, feuillets 53 et 54, *Tombeaux et épitaphes des églises de France*) trois calques, dont l'un représente assez fidèlement notre bas-relief. Sur les deux autres calques les personnages sont à une échelle plus grande et donnent l'idée d'un monument beaucoup plus important. J'ai peine à croire que les figures dessinées sur ces deux derniers calques aient

de ses yeux le monument de l'église de la Celle, car il n'en aurait pas fixé la date au XI^e^ siècle. En somme, malgré sa description écourtée et l'erreur de date qu'il a commise, M. Murcier croit fermement qu'il a parlé du véritable tombeau de saint Hilaire.

Besly[1] nous apprend qu'Adèle de Normandie, femme de Guillaume Tête-d'Etoupes, « gist dans « un tombeau de marbre blanc dans une chappelle, « près de la porte, où tous les ans on célèbre son « obit avec grande cérémonie. » L'historien poitevin ne spécifie point clairement l'église où était ce tombeau, mais il est permis d'induire qu'il veut parler de l'église de l'abbaye de la Trinité, dont le nom vient d'être prononcé par lui, et à laquelle Adèle de Normandie avait fait donation de la seigneurie de Faye.

On le voit, Besly ne dit pas un mot du bas-relief de l'église Saint-Hilaire-de-la-Celle ; ceux qui ont invoqué son témoignage se sont étrangement abusés. Il n'y a donc aucun éclaircissement à tirer de cet écrivain.

Dans les pages qu'il a consacrées à l'abbaye de Saint-Hilaire-de-la-Celle[2], Dufour ne la considère pas comme ayant reçu la sépulture du prélat,

jamais fait partie du tombeau d'où provient notre bas-relief.

1. *Histoire des comtes de Poitiers et des ducs d'Aquitaine*, pages 44 et suivantes.

2. Dufour, *De l'ancien Poitou et de sa capitale*, Poitiers, 1826, pages 340 et suivantes.

mais bien comme le lieu « où le corps de ce grand « évêque fut déposé dans le principe, jusqu'au « jour où il fut transféré dans le monastère, depuis « collégiale sous son vocable (Saint-Hilaire-le-« Grand). »

« On remarque dans un de ses murs (Saint-« Hilaire-de-la-Celle) — ajoute-t-il — une pierre « sépulcrale que l'on affirme, d'après la tradition, « être celle du tombeau de sainte Abre, fille de « saint Hilaire. Cette tradition n'a pas l'ombre de « vérité ; la composition du groupe, les assis-« tants dont le costume indique des prélats, « l'habillement de la femme fort différent de celui « du IV^e^ siècle, tout enfin indique que ce monu-« ment ne peut être que celui d'une comtesse de « Poitiers. Nous n'hésitons pas à dire qu'il appar-« tient à Gerloc ou Héloïse, dite Adèle, fille de « Rollon, duc de Normandie, et femme de Guil-« laume Tête-d'Etoupes, dont le tombeau se voyait « primitivement dans une chapelle de l'église de « l'abbaye de la Trinité, où on célébrait tous les « ans son anniversaire. »

En note, Dufour ajoute que, suivant Besly, ce serait le tombeau d'Adèle d'Angleterre, femme d'Ebles Manzer. Tout le monde s'est donc trompé en citant l'opinion de Besly, puisque ce dernier n'a parlé que de la sépulture d'Adèle de Normandie, qu'il semble placer dans l'église de la Trinité.

Dufour prononce deux affirmations qu'il n'ap-

puie, à vrai dire, sur aucune preuve ; il nie que ce soit là le tombeau de sainte Abre et il n'hésite pas à attribuer notre bas-relief au sépulcre d'Adèle de Normandie. Dans ce cas, ce morceau de sculpture aurait été transporté de la chapelle de l'abbaye de la Trinité dans l'église Saint-Hilaire-de-la-Celle. Il me semble surprenant de ne trouver dans aucune chronique le récit de cette translation digne cependant d'attirer l'attention des contemporains. L'opinion de Dufour ne peut pas avoir un bien grand poids puisque, je le répète, il ne donne pas une seule preuve.

Je vais essayer de résumer ces documents divers en procédant par voie d'élimination, afin d'en arriver à conclure d'une façon plausible.

En premier lieu, il est bien certain que le bas-relief n'a jamais fait partie du tombeau véritable de saint Hilaire. A ce sujet, le chanoine de Saint-Hilaire-le-Grand, que j'ai déjà cité plus haut, et qui, on s'en souvient, vivait au XII^e^ siècle, nous fournit un nouveau témoignage sur l'origine de la célèbre collégiale, témoignage dont il faut tenir grand compte. Elle fut, dit-il, dans le principe, une maison de clercs bâtie par saint Hilaire lui-même et il y avait annexé une église sous le vocable de Saint-Jean-et-Saint-Paul, martyrs dont il avait rapporté des reliques de Rome. Après avoir raconté qu'on hésita pendant quelques jours sur le choix du lieu de la sépulture du grand évêque, les uns voulant qu'il fût enterré définitivement à Saint-Hilaire-de-

la-Celle où il était mort, les autres qu'il fût transporté hors de l'enceinte de la cité, l'auteur ajoute : « Enfin, conformément à l'antique usage, qui ne « permettait pas alors la sépulture dans les villes, « le dernier avis prévalut et il fut enterré dans « l'église des saints martyrs Jean et Paul, qu'il « avait fait construire dans un faubourg de la ville, « pour y faire honorer les reliques de ces saints « qu'il avait rapportées de son exil[1]. »

Le cardinal saint Pierre Damien[2], qui pendant sa légation en Aquitaine (1063) a fait le panégyrique de saint Hilaire, donne, sur les travaux d'agrandissement de l'église Saint-Hilaire-le-Grand exécutés par ordre et sous la direction de saint Fridolin[3], certains détails parmi lesquels nous trouvons un précieux renseignement : « On dé- « molit, dit-il, l'ancien tombeau où avait jusqu'a- « lors reposé le corps de saint Hilaire, pour le « transporter dans le nouveau sépulcre qui lui « avait été préparé. »

1. Tandem ex antiqua consuetudine qua in urbibus non fiebat tunc sepultura, ultima prævaluit sententia, et in ecclesia sanctorum martyrum Johannis et Pauli quam pro reliquiis sanctorum ipsorum secum ab exilio allatis, in oppido urbi contiguo construxerat, venerandæ traditus est sepulturæ (Bibliothèque nationale, fonds latin, n° 5316).

2. La relation de saint Pierre Damien dans la collection Migne, *Patrol. lat.*, t. IX, 200.

3. Saint Fridolin vint à Poitiers vers le milieu du VI^e^ s., il contribua aux agrandissements et à l'embellissement de l'église Saint-Hilaire-le-Grand (*Vita sancti Fridolini*, apud Bolland., *Acta sanctorum*, ad diem VI martii, cap. II, n° 16).

Ces nouvelles preuves démontrent péremptoirement que jamais le bas-relief n'a fait partie de la tombe où était déposé le corps du saint évêque.

Ce n'est pas non plus le tombeau de sainte Abre, car son sarcophage se trouve aujourd'hui dans une petite crypte bâtie sous le chœur de Saint-Hilaire-le-Grand[1].

Ce ne peut pas être la tombe d'Adèle d'Angleterre ou d'Adèle de Normandie. En effet, ces deux comtesses de Poitiers ont vécu dans la première moitié du x^e^ siècle ; tandis que le bas-relief de Saint-Hilaire-de-la-Celle est évidemment l'œuvre d'un artiste vivant à la fin du XII^e^ siècle. Il y a donc au moins deux cents ans de distance entre la mort des deux princesses et le moment où fut exécuté le morceau de sculpture dont nous recherchons la véritable destination.

Voici la seule conclusion qui, selon moi, satisfasse le raisonnement : il faut voir dans ce bas-relief le débris d'un cénotaphe érigé pour perpétuer le souvenir de saint Hilaire dans le lieu même où ce grand évêque avait vécu, enseigné, et où, après sa mort, son corps avait reposé pendant qu'on agitait la question de la sépulture définitive. Il me paraît très plausible d'attribuer l'érection de ce monument à l'initiative de Guillaume Tempier, évêque de Poitiers, qui, le lecteur

1. Viollet Le Duc, dans son *Dictionnaire raisonné d'architecture*, t. IX, p. 25, a donné un dessin à peu près fidèle du couvercle de ce sarcophage.

s'en souvient, termina la construction de l'église Saint-Hilaire-de-la-Celle de 1184 à 1197. J'ajoute que les dates de l'épiscopat de ce prélat concordent de tous points avec le jugement des archéologues les plus autorisés, qui tous sont d'avis que le bas-relief de l'église Saint-Hilaire-de-la-Celle a été sculpté dans les dernières années du XII^e^ siècle.

TABLE DES MATIÈRES

CONTENUES

DANS CE VOLUME.

Pages

Les peintres verriers étrangers à la France, classés méthodiquement selon les pays et l'époque où ils ont vécu, par M. F. de Lasteyrie, membre honoraire. . 1

Note sur l'origine du gros tournois, par M. L. Maxe-Werly, associé correspondant national. 67

Note sur une tapisserie représentant Godefroi de Bouillon et sur les représentations des preux et des preuses au XVe siècle, par M. J. Guiffrey, membre résidant. 97

Manuscrit de l'abbaye d'Hautvillers dit *Évangéliaire d'Ébon,* par M. Edouard Aubert, membre résidant . 111

Trois inscriptions relatives à des reliques rapportées de Constantinople par des croisés allemands, par le comte Riant, membre résidant. 128

Les chandeliers de la chapelle du château d'Écouen, au Musée du Louvre, par M. L. Courajod, membre résidant 146

Trésor de Monaco : Notice d'un médaillon inédit de Gallien et de huit monnaies romaines en or, par M. R. Mowat, membre résidant 160

Trésor de Monaco : Notice sur les bijoux, par M. Ant. Héron de Villefosse, membre résidant 203

Bas-relief de l'église Saint-Hilaire-de-la-Celle, à Poitiers, connu sous le nom de *Tombeau de saint Hilaire,* par M. Edouard Aubert, membre résidant. . . . 228

AVIS AU RELIEUR

pour le placement des planches des Mémoires.

Planche I,	en regard de la	page.	90
— II et III	—	. . . . .	114
— IV, V et VI	—	. . . . .	116
— VII et VIII	—	. . . . .	118
— IX	—	. . . . .	136
— X	—	. . . . .	142
— XI	—	. . . . .	228

Nogent-le-Rotrou, imprimerie Daupeley-Gouverneur.

ART LIBRARY

Stanford University Libraries
3 6105 014 205 178